

ZBORNIK RADOVA  
AKADEMIJE UMETNOSTI

8



2020

**Zbornik radova Akademije umetnosti / Collection of Papers of the 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  
2020.**

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

**Uredništvo / Editorial Board**

prof. emer. dr Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Marina Milivojević Mađarev, dr Dijana Metlić,  
dr Manojlo Maravić, dr Dragan Stojmenović

**Medunarodno uredništvo / International Editorial Board**

dr Günter Berghaus (University of Bristol, UK), dr Tatjana Marković (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Austria), dr Ildar Khannanov (University of Baltimore, USA), dr Dmitri Ninov (University of Texas, USA), dr Michael Broderick (Murdoch University, Australia), dr Karen A. Ritzenhoff (Central Connecticut State University, USA), dr Ivan Moody (Cesem - Universidade Nova de Lisboa, Portugal), dr Roderick Munday (Aberystwyth University, UK), dr Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr Boris Šenker (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevaki (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece), dr Darko Lukić (Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Elisabeta Pasquini (University of Bologna, Italy), dr Elisa Pezzotta (University of Bergamo, Italy)

**Sekretarica / Secretary**  
MA Ivana Nožica

**Recenzenti / Reviewers**

dr Robert Hatten (University of Texas at Austin, USA), dr Lawrence Zbikowski (University of Chicago, USA), dr Laura Emmery, dr Jason Yust (Boston University, College of Fine Arts), dr Milena Dragičević Šesić (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Maria Mannone (University of Palermo), dr Petar Jevremović (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), dr Ksenija Radulović (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Bojana Škorić (Univerzitet umetnosti, FLU Beograd), dr Petar Grujić (Fakultet savremenih umetnosti Beograd), dr Sanja Kiš Žuvela (Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija), dr Ivana Medić (Muzikološki institut SANU), dr Milena Medić (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Marija Dumnić Vilotijević (Muzikološki institut SANU), dr Vesna Đukić (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Vesna Kruljac (Univerzitet umetnosti, FPU Beograd), dr Maja Ristić (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Nina Mihaljinac (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Danijela Korolija Crkvenjakov (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Dubravka Đukanović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Žolt Lazar (Univerzitet u Novom Sadu), dr Olivera Gajić (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet), dr Danijela Zdravić Mihailović (Fakultet umetnosti Niš), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Amra Lafitić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije Beograd), mr Miloš Zatklik (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Radovan Popović, dr Kristina Planjanin-Simić (Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Kikinda), mr Dragan Dimčić (Univerzitet umetnosti, Interdisciplinarnе studije Beograd), dr Zlatomir Gajić (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet)

**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)

*Časopis je indeksiran u ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) 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), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) and SCIndeks (Serbian citation index)*

# SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Editorial	8 / 9
---------------------	-------

## REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

### Ira Prodanov

<i>Mi još možemo uraditi mnogo dobrih stvari zajedno – razgovor sa profesorom Kemalom Gekićem</i>	10
<i>We Can Still Do Many Good Things Together – An Interview with Professor Kemal Gekić</i>	10

## TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES

### Gabriela Abrasowicz

<i>Transcultural Hybridity in the Post-Yugoslav Theater</i>	16
<i>Apstrakt: Transkulturna hibridnost u postjugoslovenskom pozorištu</i>	28

### Goran Pavlić

<i>Protiv konotacijske manije: Prilog sociologiji kazališta</i>	30
<i>Abstract: Against Connotation Mania: A Contribution to the Sociology of Theater</i>	41

### Andrej Čanji

<i>Postmoderni mimezis u filmu Vudija Alena „Zelig“</i>	42
<i>Abstract: Postmodern Mimesis in Woody Allen's film Zelig</i>	51

## STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

### Georges Bériachvili

<i>Musical Gesture and Phenomenology of Musical Space in 20th-Century Avant-Garde Music</i>	53
<i>Apstrakt: Muzički gest i fenomenologija muzičkog prostora u avangardnoj muzici 20. veka</i>	71

**Haruki Noda**

- Cross-Contaminations: On Schönberg's political beliefs and his music theoretical writings* \_\_\_\_\_ 73

- Apstrakt: Unakrsna kontaminacija: o Šenbergovim političkim uverenjima i njegovim muzičko-teorijskim napisima* \_\_\_\_\_ 83

**Eva-Maria de Oliveira Pinto**

- Franz Liszt's „Bell Compositions“: Attempting a Survey* \_\_\_\_\_ 84

- Apstrakt: Zvuk zvona u kompozicijama Franca Lista: pokušaj studije* \_\_\_\_\_ 96

**Marija Golubović, Nikola Komatović**

- An Extrovert and a Misanthrope: Comparative Analysis of Virtuoso Aspects and the Impact of Personalities in Franz Liszt's Piano Concerto No. 1 in E-flat Major and Alkan's Concerto for Piano Solo* \_\_\_\_\_ 97

- Apstrakt: Ekstrovert i mizantrop: komparativna analiza virtuoznih aspekata i uticaja ličnosti u „Klavirskom knocertu br. I“ u Es-duru Franca Lista i Alkanovog „Koncerta za solo klavir“* \_\_\_\_\_ 111

**Federico Favali**

- Entropic Dynamics and Rhizomatic Archetypes in Aeriality by Anna Thorvaldsdottir* \_\_\_\_\_ 112

- Apstrakt: Entropijska dinamika i rizomatični arhetipovi u delu „Aeriality“ Ane Torvaldsdotir* \_\_\_\_\_ 136

**Maria Mannone, Dimitri Papageorgiou**

- Gestural Similarity, Mathematics, Psychology: Hints from a First Experiment and some Applications between Pedagogy and Research* \_\_\_\_\_ 137

- Apstrakt: Gestovna sličnost, matematika, psihologija: nagoveštaji nakon prvog eksperimenta i neke primene između pedagogije i istraživanja* \_\_\_\_\_ 152

**Ivana Paula Gortan-Carlin, Leonarda Romić**

- Upotreba istarskih folklornih elemenata u klavirskim skladbama Deni Dekleva-Radaković* \_\_\_\_\_ 154

- Abstract: The Use of Istrian Folklore Elements in Piano Compositions by Deni Dekleva-Radaković* \_\_\_\_\_ 168

# **TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI, TEORIJA KULTURE / THEORY AND HISTORY OF ARTS, CULTURE THEORY**

## **Jagor Bučan**

- (O)soba s pogledom: Poetika prozorskog okna u slikarstvu Pjera Bonara \_\_\_\_\_ 169  
*Abstract: A Room with a View: Poetics of a Windowpane in Painting by Pierre Bonnard* \_\_\_\_\_ 186

## **Nemanja Sovtić**

- Džejms Braun u mreži ideoloških raslojavanja afroameričkog pokreta za gradanska prava \_\_\_\_\_ 188  
*Abstract: James Brown in a Network of Ideological Stratifications of the Afro-American Civil Rights Movement* \_\_\_\_\_ 199

## **Nikola Božilović**

- Sociologija jugoslovenskog rokenrola šezdesetih: subverzija, moralna panika, cenzura \_\_\_\_\_ 200  
*Abstract: Sociology of the 1960s Rock 'n' Roll in Yugoslavia: Subversion, Moral Panic, Censorship* \_\_\_\_\_ 217

## **Iva Hraste-Sočo**

- Muzički i kazališni festivali u identitetskim procesima \_\_\_\_\_ 219  
*Abstract: Music and Theater Festivals in the Identity Processes* \_\_\_\_\_ 233

## **Miona Miliša**

- Pre-Romanesque interlace sculpture: a problem of stone motif terminology \_\_\_\_\_ 234  
*Apstrakt: Predromanička pleterna skulptura: problem terminologije motiva u kamenu* \_\_\_\_\_ 253

## **Dušica Dragin**

- Uloga dramskog pisca u razvoju pozorišne publike \_\_\_\_\_ 254  
*Abstract: The Role of a Playwright in the Development of Theater Audience* \_\_\_\_\_ 271

## **PSIHOLOGIJA STVARALAŠTVA / PSYCHOLOGY OF CREATIVITY**

### **Mila Alečković-Bataj**

<i>Stvaralaštvo i psihološki mehanizmi odbrane ličnosti</i>	273
<i>Abstract: Artistic Creation and Psychological Personality Defense Mechanisms</i>	293

## **PRIKAZI / REVIEWS**

### **Sanja Kiš Žuvela**

<i>Nataša Crnjanski: Pojmovnik muzičke semiotike</i>	294
<i>Nataša Crnjanski: Glossary of Music Semiotics</i>	294

### **Julijana Baštić**

<i>Ljubomir Nikolić: Journey to the Beginnings: Primordial music/virtual prehistoric orchestra</i>	296
<i>Ljubomir Nikolić: Putovanje ka počecima: primordijalna muzika / virtuelni praistorijski orkestar</i>	296

## **IN MEMORIAM**

<i>Dragoslav Dević</i>	298
<i>Pregled važnijih događaja u školskoj 2018/2019. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredio Milan Petrović)</i>	302
<i>An overview of the most important events in the academic year of 2018/2019 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Milan Petrović)</i>	302

<b>Biografije autora / Biographies of authors</b>	319
---	-----

## Uvodnik

Godina u kojoj izlazi osmi broj našeg časopisa uči nas lekciji o *slobodi*. Uči nas da je ograničavanje slobode ljudi, mišljenja, govora, kretanja...neminovni truizam, sveprisutan lokalno i globalno na početku treće decenije 21. veka. Oduzimanje slobode rađa strah, a strah ima razarajuće, subverzivne posledice po čoveka i društvo. „Strah je glavni izvor sujeverja i jedan od glavnih izvora surovosti“, kaže Bertrand Rasel, i zaključuje: „Pobediti strah je početak mudrosti.“

Osmi broj *Zbornika radova Akademije umetnosti* sadrži sedam rubrika u kojima je raspoređeno dvadeset radova renomiranih naučnika i umetnika, iz najrazličitijih oblasti nauke o umetnostima. Časopis otvara razgovor sa pijanistom i gostujućim profesorom Akademije umetnosti Kemalom Gekićem, nakon čega se nižu radovi iz oblasti teatrologije i studija filma, muzikologije, etnomuzikologije i muzičke teorije, potom studije iz oblasti istorije i teorije umetnosti, teorije kulture, psihologije stvaralaštva, i prikazi. Ono što povezuje tematski različite tekstove jeste iskorak iz zone primarnog područja istraživanja i pozivanje na interdisciplinarni dijalog bez kojeg recentna naučna misao, danas, ne može opstati. Kulturološke, sociološke i političke prizme umetničkog delovanja prožimaju tekstove u kojima je naglašena moć pojedinca – umetnika ili grupe da kreira i širi percepciju društvene stvarnosti, oblikuje nove umetničke forme, i stilove života.

Tekstovi koji se čitaju u ovom broju su različiti „prozori“ u svet (umetnosti), baš kao Bonarova okna, i mudrosti kao konsekvenca slobode govora i mišljenja.

dr Nataša Crnjanski, urednica

## Editorial

The year in which our journal reaches its eight issue teaches us a lesson about *freedom*. It makes us realize that restricting the freedom of people, opinion, speech, movement... is an inevitable truism, ubiquitous locally and globally at the beginning of the third decade of the 21<sup>st</sup> century. Deprivation of freedom brings fear and fear has devastating, subversive consequences for man and society. „Fear is the main source of superstition, and one of the main sources of cruelty“, says Bertrand Russell, concluding the following: „To conquer fear is the beginning of wisdom.“

The eighth issue of the *Collection of Papers of the Academy of Arts* contains seven sections which present twenty papers by renowned scientists and artists from various fields of science of art. The journal opens with a conversation with pianist and visiting professor of the Academy of Arts Kemal Gekić, followed by papers in the field of theater and film studies, musicology, ethnomusicology and music theory, then studies in history and theory of arts, culture theory, psychology of creativity, and reviews. What connects the thematically different studies is the step out of the zone of the primary field of research and the call for interdisciplinary dialogue without which there would not be scientific thought of today. Cultural, sociological and political prisms of artistic activity permeate papers in which the power of an individual – artist or a group to create and spread the perception of social reality and shapes new art forms and lifestyles is emphasized.

The papers in this issue are different „windows“ into the world (of art), just like Bonnard’s windowpanes, and wisdom as a result of freedom of speech and opinion.

Nataša Crnjanski, PhD, Editor-in-Chief

**Ira Prodanov**

Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju  
Srbija

UDC 786.2.071.2:929 Gekić K.(047.53)

doi: 10.5937/ZbAkU2008010P  
Intervju

## **Mi još možemo uraditi mnogo dobrih stvari zajedno**

/Razgovor sa profesorom Kemalom Gekićem/



*Kemal Gekić*

*Za umjetnike su životna iskustva  
od velike važnosti, jer ih kasnije  
direktno ili indirektno prenose u svoj rad.*

„Blistav, izazovan, provokativan, uzbudljiv, zavodnički, osećajan“, reči su koje se mogu naći u kritikama pisanim povodom koncerata nekadašnjeg studenta Akademije umetnosti, kasnije asistenta i konačno profesora, pijaniste Kemala Gekića. Mediji ga proglašavaju „generalom koji je naučio sva pravila u knjigama i koji, baš zato, odlučno ta pravila ignoriše u doba rata“ (John Ardoin, *Dallas Morning News* 2002), sugerijući Gekićevu smelost u interpretaciji, lucidnost u odabiru programa i apsolutno individualan pristup u tumačenju dela koja postavlja na svoj repertoar. Slične osobine neguje i kod svojih studenata, nastojeci da iz njih izvuče njihovu ličnu poetiku, radeći ne samo kao zvanično angažovan profesor na visokoškolskoj instituciji, već i na brojnim masterklasovima. Upravo na taj način prof. Gekić je bio gotovo neprekidno povezan i sa pedagoškom praksom svoje alme mater i posle preseljenja u Sjedinjene Američke Države 1999. godine. Odnedavno je ponovo zvanično angažovan na Akademiji umetnosti, kao gostujući profesor na doktorskim umetničkim studijama klavira.

- *Za Akademiju umetnosti vežu Vas brojne uspomene, najpre kroz studentske dane, a potom i kroz nastavnički angažman. Kako to da ste, kao rođeni Splitčanin, sa samo 16 godina došli na studije baš na Akademiju umetnosti u Novi Sad?*

Moram reći da me za Novi Sad vezuju nevjerovatne uspomene, što nije čudno, jer sam tu proveo 20 veoma kvalitetnih godina. To se ne može zaboraviti. Na studije sam došao, jer sam bio privučen činjenicom što je Akademija umetnosti u to vrijeme bila jako mlada institucija. Tadašnji dekan, Rudolf Bručić, imao je viziju osnivanja male, ali elitne akademije. Profesorski kadar je bio brilljantan. Osim naših profesora bilo je tu i profesora iz (tadašnjeg) SSSR-a, što je davalо instituciji i internacionalan kvalitet. Instrumenti su bili novi, u odličnom stanju, a lokacija na Tvrđavi je svemu davala jedan istorijski šarm, jednu vanvremensku, romantičnu atmosferu. Najbolji i najperspektivniji talenti iz tadašnje Jugoslavije dolazili su da postanu studenti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

- *Kakva je atmosfera na Akademiji umetnosti vladala dok ste Vi studirali - koje su profesori bili „strah i trepet“, koji su vas uvažavali kao sebi „ravne“? Kako se nekad studiralo na Tvrđavi?*

Atmosfera je uvijek bila izuzetna. „Straha i trepeta“ nije bilo, niti bi to bio princip koji bi me duže zadržao тамо. Svi profesori su uvažavali studente i mogu slobodno da kažem, bili idealisti. To znači da su davali nesebično svoje vrijeme i trud studentima koji su to tražili, čak i mnogo više nego što je to bilo propisano planom i

programom. Odnosi su bili izuzetno kolegijalni, i među profesorima i među studentima, i vladala je jedna pristojnost i civilnost, koja se odražavala na cijelu Akademiju. Moj je utisak bio da su me profesori stručnih predmeta izuzetno uvažavali, i s njima sam imao odličan odnos. Studij na Akademiji je podrazumijevao neprekidno učenje i potvrđivanje. Veliki broj talentiranih kolega je takođe bio i poticaj za brzi napredak, dodatni stimulans, koji se odlično manifestirao putem brojnih nastupa na Akademiji, u gradu i u Pokrajini.

- *Onog trenutka kada ste diplomirali, bili ste primljeni na Katedru za klavir kao asistent, a potom su sledili uobičajeni izbori u zvanja – kakav je osećaj postati deo nastavničkog kolektiva sa samo 20 godina?*

Zapravo ja tada nisam u potpunosti shvatio sve reperkusije te odluke. Moja želja je bila da budem isključivo izvođač, bez ambicije za pedagoškim radom i učestvovanjem u univerzitetskom svijetu. Razgovor za mojom profesoricom, Jokut Mihailović, ukazao mi je na pozitivne aspekte te ponude za koje nisam znao ili ih nisam uzeo u obzir. Drago mi je što sam tada pokazao određenu dozu mudrosti i prihvatio dobar savjet. Bila mi je to velika čast, kao i odgovornost. Čast, jer je Akademija u meni vidjela nekoga ko će nastaviti i razviti ono što je započeto, a odgovornost, jer sam znao da znam vrlo malo, i da još moram mnogo učiti. Prvih godina mi se dešavalo da mi dolaze studenti koji su bili mojih godina, mnogi i stariji od mene, ponekad da ih „učim“ repertoaru koji mi nije bio previše poznat. Mogu reći da smo često zapravo učili zajedno, što mi je bilo neočekivano zadovoljstvo. Tako sam zapravo ubrzano naučio kompletan repertoar, a mnogo i o ljudskoj psihologiji, koja je veoma važan faktor u našoj profesiji.

- *Šta je ono što ste posebno negovali kod svojih studenata – ima li neka posebna „tajna,“ neki „recept“ na osnovu kojeg ste stvarali od njih pijanističke zvezde kakva ste i sami bili još od vremena studija?*

Mnogo hvala na laskavom pitanju! Nažalost, činjenica je da nijedan profesor, ma kako dobar bio, ne može da „stvara pijanističke zvezde.“ Roditelji stvaraju talente, koji se kasnije razvijaju uz pomoć, ili ponekad baš usprkos edukativnim naporima njihovih profesora. Ja sam se trudio na početku da studentima pružim korisne informacije, kao i da ispravim one najgrublje greške koje se pojavljuju tokom rada. Ubrzo sam shvatio da nije sve u informacijama i razvio sam podozrivost prema „ispravljanju grešaka“, to sam nazivao „kozmetikom“, površinskom intervencijom. Često puta dobra, korisna informacija interferira sa osobom, pa čak i sam čin „korekcije“ može da uznemiri krhku psihu, da ubije samopouzdanje. Jako je bitno sugerirati ono što je neophodno na pravi način. Meni je bila interesantnija suštinska stvar, a to je da svaka osoba nade sebe kroz

muziku, pri tom očuvajući svoju osnovnu energiju. To je zahtijevalo veliku varijaciju u pristupu, ovisno o tipu talenta, kao i o psihološkom sklopu. Ono što nas je povezivalo bila je ljubav prema muzici, koja je opet dio umjetnosti i života generalno. Kroz to sam rastao i ja i moji studenti... Imao sam veliki broj veoma talentiranih studenata, koji danas uspješno rade u profesiji kao profesori, izvođači, aranžeri, pisci, kompozitori, organizatori, dirigenti, osnivači i vlasnici raznih škola, kod nas i u mnogim drugim zemljama. Ponosan sam na njih sve, njihove aktivnosti mi pokazuju da moj pedagoški rad nije bio uzaludan i da je bio koristan za mnoge, kao i za društvo generalno.

- *Kakva je bila saradnja sa kolegama na Katedri i uopšte, na Akademiji u celini, u vreme vaše profesure?*

Idealna. Moram reći da je tako nešto vrlo rijetka pojava, jer mnoge institucije, posebno one sa većim brojem članova, tokom vremena razviju nekakve „klanove“, koji opet imaju svoje donekle prikrivene „interese“ oko kojih se vode mnoge vidljive i nevidljive „bitke“ koje traju godinama, pa i decenijama. Kod nas toga nije bilo. Akademija je bila veoma dinamična, fleksibilna institucija koja je vrlo dobro primjenjivala koncept da pravila služe ljudima, a ne ljudi pravilima. Mnoge odlične stvari su tako postignute uz pregršt dobre volje, razumijevanja i uvažavanja različitih mišljenja (i osjećaja!). Mislim da je kod nas na Katedri za klavir odlučivanje putem konsenzusa bilo dominantno.

- *Bombardovanje države 1999. nateralo Vas je da napustite zemlju i da svoju karijeru profesora i pijaniste nastavite u Americi – šta znači ta promena za umetnika?*

Bombardovanje me je zapravo već zateklo u Americi, na koncertnoj turneji, koja je trajala od 17. marta do 15. maja 1999, sa jednom pauzom od 1. do 10. aprila. Tokom te pauze ja sam se htio vratiti, jer nisam htio propustiti to iskustvo – za umjetnike su životna iskustva od velike važnosti, jer ih kasnije direktno ili indirektno prenose u svoj rad. Bilo je teško pratiti situaciju iz daljine, a ne učestvovati u zbivanjima. Međutim, nakon više razgovora, naš tadašnji izvanredni dekan, profesor Nenad Ostojić, odgovorio me je od toga, rekavši kako je Akademija ionako zatvorena, dobar dio vremena se provodi u skloništima i ne mogu biti od neke velike koristi ako se vratim tog trenutka... U međuvremenu su moji koncerti pobudili značajan kritički odjek u Americi, tako da sam odmah dobio nekoliko interesantnih ponuda, od kojih sam jednu na kraju i prihvatio. Pomislio sam da je nakon 20 godina u Novom Sadu možda ipak došlo vrijeme da se proba nešto novo, nova sredina, novi pogledi, nove aktivnosti... U izvođačkom smislu zapravo tu nije bilo ničega novog, jer sam nastavio da radim isto što

sam radio i ranije: koncerti, snimanja, masterklasovi u raznim zemljama. Ali nov je bio način života, organizacija vremena, univerzitetski sistem, sistem vrijednosti, mentalitet. Na kraju sam počeo da živim na tri kontinenta: 6 - 7 mjeseci u Americi, 3 u Evropi i 3 u Aziji – trostruki život!

- *Premda sa stalnim profesorskim angažmanom u Americi i Japanu, i brojnim koncertnim turnejama i masterklasovima, ostali ste u vezi sa Akademijom i Novim Sadom sve vreme...*

Jednom prilikom, za vrijeme studija, dok sam još bio mlad momak, moja mentorka mi je u razgovoru rekla da „ne treba spaljivati mostove, a posebno ne one koje si dugo gradio.“ To sam dobro upamtio. U Novi Sad sam uložio svojih 20 možda najboljih godina. Kako bih ga mogao zaboraviti? Sve ljudske, prijateljske, profesionalne i porodične veze se ne mogu izbrisati, a tek o uspomenama da ne govorimo! Osim toga, mi još možemo uraditi mnogo dobrih stvari zajedno, radimo na novim i uzbudljivim planovima za Akademiju, uz podršku dekana, Siniše Bokana, koji ima sluha za nove ideje.

- *Ponovo ste angažovani na Akademiji umetnosti, sada kao gostujući profesor na doktorskim umetničkim studijama. Uočavate li neku promenu u studentskim generacijama sa kojima ste nekad radili i sad? Ima li promene u zrelosti studenata, njihovom pristupu, radu... Šta mislite o doktorskim studijama umetnosti koje su uvedene i na Akademiji?*

Ima sigurno promjene, jer su moji prvi doktorski studenti zapravo moji nekadašnji studenti i kolege, koji su samim tim nešto stariji i zrelijiji nego što su to bile generacije sa kojima sam nekada radio na Akademiji. Rad na doktorskim studijama bi po svom sadržaju morao biti mnogo produbljeniji u uspoređenju sa nekadašnjim postdiplomskim studijama. Čini mi se da su tematski izazovi mnogo veći, a oni zahtijevaju i mnogo složeniju metodologiju. Mislim da će doktorske studije na Akademiji dati dobre rezultate.

- *Iz ovde perspektive uspešnog pedagoga i vrhunskog svetskog pijaniste ima li nešto što biste ipak uradili drugačije, kad bi Vam se pružila šansa da se vratite u 1999. godinu?*

(Smeh) Vjerovatno bih sve uradio drugačije, ali za to bih se morao vratiti ne u 1999. nego u 1969. godinu!

**Mali podsetnik o Kemalu Gekiću**

Rođen u Splitu (Hrvatska), Kemal Kegić je prve poduke iz klavira dobio od prof. Lorenca Baturina. Diplomirao je klavir u klasi prof. Jokuton Mihajlović na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, nakon čega je odmah angažovan kao asistent, a kasnije i profesor svoje matične Katedre. Zatečen 1999. godine, za vreme bombardovanja Srbije, u Sjedinjenim Američkim Državama, dobija zaposlenje kao „gostujući umetnik“ na Internacionalnom univerzitetu u Majamiju, Florida zahvaljujući svom istorijskom debiju na Internacionalnom pijanističkom festivalu u tom gradu. Izvodeći svoj bogati repertoar širom sveta, Kemal Gekić predstavlja svoju beskompromisnu, izazovnu interpretaciju sublimišući neprekidno odobravanje publike i podršku kritike. Trajni snimci koje je ostavio nagrađeni su prestižnim priznanjima: za transkripcije Rossini-Liszt snimljene za Naxos dobitnik je „Rozete“ od The Penguin Guide, dok se snimak Listov Transcenentalnih etida za JVC generalno smatra najboljim snimkom ovih dela u istoriji pijanizma. Gekić, pored pijanističke karijere, neguje i pedagoški rad delujući na tri kontinenta – u Americi, u Evropi i u Japanu. Bio je učesnik brojnih žirija svetskih pijanističkih takmičenja, nakon što je i sam osvojio nagradu publike na Šopenovom takmičenju u Varšavi, na samom početku svoje karijere. Snimao je za RAI Italija, TV Portugal, TV Jugoslavija, NHK Japan, POLTEL Poland, RTV Lower Saxony West Germany, RTV USSR, Intervision, CBC i PBS. Kemal Gekić aktivno deluje u organizaciji Patrons of Exceptional Artists kao predstavnik Internacionalnog pijanističkog festivala Majamija. Odnedavno je ponovo angažovan kao gostujući profesor na Akademiji umetnosti, na doktorskim umetničkim studijama klavira.

## Transcultural Hybridity in the Post-Yugoslav Theater<sup>1</sup>

**Abstract:** The post-Yugoslav macro-region is a dynamic and complex zone, where contemporary tensions between cultural homogenization and cultural heterogenization are manifested. It contains an idiom of multilingualism, multi-ethnicity, multi-religiosity, and complicated identity and dependability processes. Following the enforced ‘existence alongside’ under the Yugoslav federation, and its breakup afterwards, productive negotiations, ‘existence together’ and even co-creation were restored. It is particularly noticeable in theater which involves meeting and interaction. At the beginning of the twenty-first century in the area of former Yugoslavia, the phenomena confirming transcultural close-contact practices within this (hyper)production are becoming more frequent. Indeed, the interpenetration of cultures; networking; the circulation of creative, aesthetic and philosophical ideas growing out of different cultural backgrounds; the physical mobility of artists; the use of modern communication channels; as well as translation lead to the production of new, hybrid qualities.

Currently, an increasing number of such forms of public theater expressions may be observed in the region; they arise in consequence of interference of cultures, bonding of a documentary and fiction, they are intermedial, mobile, multilingual, and fluctuate between the zone of art and social life. Experimental stage projects created by Milena Bogavac and Kokan Mladenović (from Serbia) or Jeton Neziraj (from Kosovo) and also performances directed by Borut Šeparović (from Croatia), Jernej Lorenci (from Slovenia), Selma Spahić and Dino Mustafić (from Bosnia and Herzegovina) seem to be a medium particularly predestined for exploration of the problem of identity – hybrid, projected, performative, contextual, adaptative, and made precise in relations to the Otherness. Hence, they challenge official, homogenizing discourses. The term ‘hybridity’ will mean here a metaphor – a formal structure which constitutes a blend of cultural codes and a combination of diverse models of creative expression.

In response to the demand for finding an adequate interpretation key for these processes, the methodological skills shall be enriched by the category of transculturality proposed by Wolfgang Welsch, a German theoretician of postmodernism. This option contains a modern vision of open culture which generates artistic proposals requiring a specific type of reception.

**Keywords:** hybridity, transculturality, theater, post-Yugoslav region, identity.

<sup>1</sup> The text is an outcome of research project No. 2017/24/C/HS2/00436, financed by the National Science Centre, Poland.

*Introduction*

A specific dynamics and direction of changes in theatrical production, which in the last quarter of the century may be noticed in the area of the former Yugoslavia countries, lead to a multifaceted extension: range of transborder interferences, form and context of the artistic expression, range of cooperation network, and methodology of interpretation. Progressing processes of extension and development on the level of culture and art enforce unstiffening of the current research perspective. In response to the demand for finding a more adequate method to analyse the text transfer, styles of acting, flexible rules, or specific solutions which lead to emergence of not-yet formed phenomena, a transcultural theory notably developed and popularized by German philosopher Wolfgang Welsch shall be taken into consideration.

It is undeniable that cultures have never functioned in isolation. Each of them is characteristic of lesser or greater internal diversity and external connections. However, a mosaic picture of the post-Yugoslav region is the reflection of one of the key issues of the present – the tension between cultural homogenization and cultural heterogenization and the globally binding idiom of multilingualism, multiethnicity and multiconfessionality, complex identity processes and dependencies.

In the case of the area I am interested in, a special type of transposition process of creative, aesthetic, philosophical ideas within various structures may be spoken of. Initially, ‘being beside one another’ (times when Yugoslavia existed) was enforced, then came the stage of breakup and emphasizing individuality (Balkanization, formation of new countries) and recently the idea of ‘being together’ (networking in the culture sector) has been predominant. The concept of transculturality defined as the „consequence of the inner differentiation and complexity of modern cultures [...], which also interpenetrate or emerge from one another“ (Welsch, 1999: 101)<sup>2</sup> assumes that cultures transform into interrelated networks through migration, complex global and local communication systems, economic and political relations. In consequence, it primarily leads to hybridization of culture. The area of former Yugoslavia is a specific laboratory of such cultural processes.

Wolfgang Welsch claims that hybridization marks contemporary cultural transformations because „for each culture, all other cultures have gradually become internal content or their satellites. This process occurs at the level of population, trade, information and art“ (Welsch, 1998: 205). The presented theoretical approach is covered

<sup>2</sup> The concept of transculturality is different from transculturation (coined by Cuban anthropologist Fernando Ortiz in the 1940s to offer an important alternative to ‘acculturation’), multiculturalism – understood as cohabitation of multiple cultures and organization of space in a sort of peaceful coexistence, and interculturality – defined as existence of cultural identities with stable references, with tolerance and promotion of dialogue between them. (see also Deardorff, 2008: 32-52).

by the term ‘transaesthetics’, which also calls for adopting the concept that currently we are facing the formation of a ‘network of transcultural identities’ which is of a hybrid nature (Welsch, 2004: 34).

Let us point out that observation of theatrical artists in the post-Yugoslav region in the last decade allowed us to notice numerous manifestations of cultural mobility – the circulation of people, material objects, concepts and signs (Greenblatt, 2009). It is also of importance that many projects are performed at transnational level through co-production, cooperation and exchange.<sup>3</sup> In this case, transcultural strategies have different backgrounds. The first type is related to economic conditions. The reason for the co-production is external, financial, which can lead to a certain kind of universality in both narrative and aesthetic-formal sense. The other strategy is based on creating a transnational space serving as a contact zone. The spread of cultural syncretism has broken down aesthetic boundaries. The principles of cultural hybrids functioning are transferred to the level of creation, which more and more often consists in moving away from formal thinking about the artistic image and ‘presentational values’ (Crimp, 1980).

On a general level, hybridisation refers to producing a blend of phenomena, which are perceived as different and individual, hence this term applies to the process of going beyond a category, and therefore creation of a new aesthetics, also theatrical. Hybridization assumes that originally certain elements used to be separate, they do not fit to one another in a natural way and were arbitrarily connected. However, it is difficult to precisely determine whether an intervention from the outside into natural bonds and relations of art took place or not. In the opinion of Erika Fischer-Lichte, it seems more adequate to use of the term ‘hybridity’ as a metaphor rather than precisely defined concept. Director of the International Research Centre on „Interweaving Performance Cultures“ at Freie Universität Berlin (since 2008) observed that the term ‘hybrid’ properly referred to the conjunction of different and often unlike species in biology, suggesting that its application to cultural processes was therefore inappropriate. Hence the turn to ‘interweaving’, a term drawn from textile crafts, to indicate the interrelation but distinctness of plural strands (Fischer-Lichte, 2010). It can be used synonymously in theoretical discussion to mean the mixing of materials and combination of patterns in contrast to hierarchy and hegemony (Fischer-Lichte, 2014).

Therefore, a hybrid will here be construed as a formal structure which constitutes a blend of cultural codes, a combination of diverse models of creative expression and

<sup>3</sup> It should also be added that the promotion of unity through culture was noticeable earlier. In 1977, Serbian director Ljubiša Ristić formed a theater troupe called „KPGT“ (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar – the first letters of the words for ‘theater’ in four Yugoslav languages, in Croatian, Serbian, Slovene, and Macedonian). It engaged actors and playwrights from all republics in creating intercultural projects. Ristić says that the idea was to collect „the diversity [of Yugoslavia] in a unified cultural space, to preserve these differences which were the richness of society.“ (see also Balakijan, 2019).

providing an increasingly pervasive mode for cultural engagement. Hybridization embraces production processes, cultural spaces, intertexts, media, and it is viewed as a kind of „aggregate of multiple influences and sources“ (Heiser, 2010: 35). This means constructing a new, enriched sphere of negotiations and representations (Rewers, 2003) and extending a range of theatrical production at the level of form and content. The latest history of Balkans shows that such actions are not obvious and automatic at all. However, it shall not be forgotten that evolution of theater has always been a result of continual exchange with theatrical styles of other cultures – most often the neighbouring ones, sharing many common characteristics and developing in similar conditions.

Recently several projects have been made in the region, which do not come down to mere fact of translation or interpretation. Adopted strategies of cooperation, exchange and co-production enable creation of few qualities and formation of bridges. In these territories, the dissemination of artistic forms described as hybrid, combining not only different types of artistic expression, but also procedures characteristic for the area of scientific research, designing new technologies or philosophical reflections and political actions is more and more noticeable (Chaberski, 2016).

Among regional projects it is easy to find those which exceed the framework of one, traditionally observed order. The transcultural theory postulates perceiving them in a different way. The most representative examples of conjunctions of actions related to revision of history, memory and identity, as well as, problematization of mode of creation and representation are evoked here. The below presented categorization serves to present what characteristics may dominate in them. However, it should be borne in mind that the proposed division of works resulting from the interweaving of measures which blur the established boundaries, is conventional and one of the possible.

### *Adaptation*

One of the most characteristic determinants of the contemporary post-Yugoslav theater is adaptation, not only of the text, but also of various artefacts and cultural orders, social elements and practices. The prefigurative techniques and re-narrations in relation to the famous texts of culture are important elements in creation of theater shows. Staging as a simple transposition is however, superseded by complex processes of revitalization and recontextualization. A text, which is a starting point, is often subject to a profound transformation, reorganization of individual elements, with possible reduction, concentration, „inclusion of texts other than plays, editing of non-textual elements, modification of the ending or conclusion, changes of plot made due to the requirements of stage discourse“ (Pavis, 1998: 21). The most interesting effects are gained if a particular text is transposed into a different cultural background and worked on by artists who are

unrooted in a given culture, potentially uninvolved. However, the process of creation reveals certain interfaces and possibilities of transposing specific content to a new ground.

The status of the literature (but also other source texts of culture) as a source has changed and that is of importance here. It is treated as a material and opens theater not only to a network of intertexts, but also to a variety of contexts: social, communication, political, medial. The performative facet of literature as a discourse displayed (not only imagined), initiating a space for actions and intervention is emphasized (Sordyl, 2011).

It is worth paying attention to the integrating project *Romeo and Juliet* (*Romeo i Julija/Romeo i Zhulieta*, 2016) directed by Miki Manojlović, made as a Serbian and Kosovan co-production. The story, based on Shakespeare's play, perfectly shows deep divisions and conflicts which still pose some problems in that part of the Balkan peninsula. However, the play is focused on the possibilities of dialogue. The story of tragic love between two lovers from feuding Italian families is placed in our contemporary reality. The main subject of the play includes hatred and the ability to learn, understand, and be with each other, and not only stay side by side. The project was executed in cooperation between Integration Workshop from Belgrade and Multimedia Center from Pristina, and gathered actors from Pristina, Belgrade, Sombor, Sarajevo and New York.

The division of roles is significant. Romeo and the roles of the Montague family are usually played by Kosovan actors, whereas Juliet and the Capulets – by Serbian artists. Such a choice can be interpreted as a transmission of local conflicts. The artists on stage, regardless of their nationality, have lines both in Albanian and Serbian which intermingle and complement one another, showing that, in spite of all that, communication is still possible.

The constellation of sources, not only literary, became the foundation of a Croatian production in 2019 – *Eichmann in Jerusalem* (*Eichmann u Jeruzalemu*, 2019) directed by Jernej Lorenci. The Slovenian artist, who defined himself as a coordinator rather than a director, supervises the construction of a multithreaded story about the problems of the holocaust and banality of evil, which is not so distant in time and space from the everyday life of the Croats. The structure is largely based on borrowings from various texts of culture: Hannah Arendt's essay, Claude Lanzmann's documentary *Shoah*, Jaspers's collection of lectures published in *The Question of German Guilt*, Boris Pahor's book *Necropolis*, Curzio Malaparte's novel *The Skin* and Stanley Kramer's feature film *Judgement at Nuremberg*. The zone of presentation is stretched among references to these works, objective facts and the subjective experience of reality. The adopted convention has such an effect that expectations which accompany following of the adapted fiction get shattered. The actors admit that preparations for the performance were a demanding research process. They brought their texts, etudes,

drafts and monologues and analyzed performativity of historical events and episodes from their own lives.

The play begins in a documentary tone, the actors discover the tricks of the trade, allow themselves humorous interjections, share their own observations on the text, provide detailed information from the biography of the Nazi criminal, and then reconstruct fragments of prisoners' testimony, revive images from Jewish ghettos and concentration camps and describe Eichmann's trial in Jerusalem from the courtroom, his appearance and behaviour. In the second part, the performance moves to a local or even personal level. The intertwining between the collective and the individual becomes exposed. The Croatian context is presented thanks to the figure of the criminal (Andrija Artuković), also during his trial. And again, there is a transition from the public to the private sphere thanks to a series of confessional statements made by the actors (the artists evoke memories and tragic facts about their families), inducing compassion and sense of involvement. Lorenci gave the group which was responsible for expanding the material base the possibility of blurring the border between different orders, thanks to which the group moves away from theatrical ritualism.

### *Media*

Theater shows produced in consequence of deconstructing the classical modern model are also an important factor, impacting transformations in theater. This 'new or newer theater' means an approval for intermingling different disciplines and elements, taking from different segments of art (Borowski et al., 2012). This means among others the introduction of mediating, old and new, forms of media. It is difficult to imagine contemporary theater without multimedia, converging of media and art forms, blending and blurring the lines between the visual, aural and literary art forms. At first, it was a question of inspiration, later – of an impact on the theatrical aesthetics, and today theater and multimedia act in partnership. Theater, due to time and space constraints related to the communication process does not compete for domination with the audio-visual or virtual media, but it expands and transforms its own conventions. Besides, the rules of theater funding and expansion more and more often enforce the need for technical reproduction. In the post-Yugoslav theatrical productions, the space for experimenting with media and models of production, presentation and participation is continuously broadening, although these actions may not be called revolutionary or radical. This theater imports some technologies and related strategies (editing, cropping, screening) and at the same time it seeks and enhances its specific, bodily characteristics established by the presence of actor and co-presence of spectator.

A Serbian production *Jami District* (*Jami Distrikt*, 2017) is an example of the accumulation and interweaving of various means of expression. The creators by their action have confirmed that „theatre is an integrative, collaborative art which potentially and sometimes actually includes all art. Also, digital media have had a significant impact on performance practice and scholarly thinking about theatre“ (Fischer-Lichte, 2014: 159). Director Kokan Mladenović and dramaturge Ninja Bogavac decided to make an interesting juxtaposition of images, objects, media, art and technology, but also people and nonhuman factors. An important landmark of this show is the screen, on which the projections appear. Elements of concert, video clip, quiz show, commercial, TV news, speeches, talk, ring fight, and stand-up comedy may be found in the structure of this show which is jokingly referred to as a documentary theater performance about the oldest nation in the world. This is a play that questions the issues of the nation and national country in the hi-tech world of the 21<sup>st</sup> century. The premise of the performance is the fictional (but wholly possible) event of the discovery of humanity's oldest Palaeolithic settlement in the village of Jamena at the tripoint border between Serbia, Croatia and Bosnia and Herzegovina. The question of who owns the discovery creates a dispute, which leads to a war between the three countries. The script that Bogavac wrote after brainstorming and improvisation may seem exaggerated and absurd, but it is highly plausible.

In the art project called *Between the Walls* (*Med zidima*, 2019) a projection on screen has a completely different status, purpose and dynamics. The authors – a Croatian organization Gllugl and a Bosnian director Selma Spahić address the issue of non-identification of ordinary people with marginalized and exterminated persons. Everyday life of the whole community is disturbed by tragic and traumatic events, but the performance shows that it was normal for families to lock themselves within the four walls of their comfort, as if what functions in the collective memory as a historical fact did not concern them at all.

The starting point for this venture is the story of the Eldan family, the founders of Gllugl. The director decided on an interesting technical solution that allows to move from construction to deconstruction, to expose the problem and to update it while simultaneously taking it out of the local context. On the wall closing the stage, a film is projected – one of the sets – recorded in the living room of the Eldan family's authentic apartment, where several women live a humdrum routine life. It's a pretty hermetic space. At their own request, they are practically out of the reach of any signs from the outside, the walls isolate them from events such as warfare, disappearances of neighbors, dismissal of workers, restrictions, deportation of people of Jewish origin.

The recorded scenes are synchronized with the play (spoken lines and movements) of the same actors whom the audience can observe directly on stage. However, this is not a mere transfer or reflection. One can immediately see a certain

stratification here, for example by the set design and costumes from different epochs (old, stylish furniture and outfits on the screen, and freedom and modernity on stage). We deal with different orders – there and then – here and now, passivity – activity, artificiality – reality.

The coordination, which makes the viewers realize that change and progress are impossible, is at some point disturbed, the actors break out of the conformist rhythm. These two worlds cease to be parallel. The clash – when the recording continues and actors on stage come out of the roles played so far and express themselves in their own name – has such an effect that the applied concept has not worn out or trivialized. Actors refer directly to specific, current political facts, presenting quotes and names of public persons. In this way, they expose and criticize the contemporary attitude of people who reject consciousness and responsibility for harming others.

Vital themes and an interesting study combining various artistic disciplines and media as well as social engagement are the hallmark of the Croatian group called MONTAJ\$TROJ. Borut Šeparović's projects involve among others interventions in fossilized cultural patterns. The latest proposal realized in cooperation with the Zagreb Youth Theater and Academy of Dramatic Art in Zagreb – the play *Youth Without God* (*Mladež bez Boga*, 2019) originated from two texts: a dark novel of the same title (*Jugend ohne Gott*, 1938) by Ödön von Horváth and a book *Herons: Mass Murder and Suicide* (2015) by Franco 'Bifo' Berardi. These main threads – descriptions of growing fascism and the scene of preparations for war taken from the Austrian writer's work and the Italian Marxist's reflections on the 'school-shooting' phenomenon are intertwined with documentary material, manifestos, records of Anders Breivik's testimony, content taken from web portals, camera recordings, dark web resources, Doom screenshots, photos from Snapchat and Face Swap. It is interesting how well the director managed to transpose elements of a distant reality into his native, very concrete ground and how he succeeded in touching critical issues of Croatian everyday life. The director exposes a generation of apathetic, self-centred individuals seduced by the idea and imperative of new individualism. Young people prepare for the war in the context of the STEM revolution (Science, Technology, Engineering, Mathematics) and lose contact with traditional social values such as solidarity and tolerance. The multimedia, intertextual story in Šeparović's version invites reflection on social Darwinism and is an attempt to outline a certain state of mind. The audience must judge for themselves whether there is still any hope for saving young people and the rest of society.

### *Memory as the Basis of Identity*

In theater shows produced by artists from the post-Yugoslav region an element of problems with identity may also be found. Disappearance from the map of a federated country and globalization processes led – on the one hand to intensification of nationalism,

but on the other hand – to dilution of national identity. The main factors which are to foster construction of identity on the basis of sharp intercultural boundaries are national and religious narrations. They are based on uniformization of groups and rigid group divisions into ‘we’ and ‘they’ (Golka, 2010). Deconstruction of identity combined with transnational mobility may be the main factor triggering the transcultural approach.

In many theatrical shows, identity is a specific principle of the world order, which is located at the crossing of subjects and social structures, subjectivity and objectivity, choices and dictation, self-reflectiveness and social experiences. The creators however, seem to be asking a question whether identity may be formed in any structure of any elements? What position shall be taken towards obscurity and hybridity of identity or its incomplete defining, or even lack? Another discussed subject is the status of outrooted, drifting, mobile individuals and also ‘dregs of society’ as a peculiar cultural hybrid which shares the characteristics and cultural values of two dissimilar groups, most frequently old and new or dominated and dominating.

Theoreticians reflect however, that the term ‘identity’ is in itself burdened with polysemy, and in the age of transformations in the area of local-global, center-peripheries, it would be advisable to use more precise concepts, such as: identifications and categorizations, auto-comprehension and social location, commonality (awareness of sharing the same attribute with others), connectedness (existence of relationships between different people) and groupness (Golka, 2010). Expanding and accepting such conceptual network may considerably facilitate the analysis of theater shows, which are of autobiographical, documentary nature, follow a long research process, play revisionist and cathartic function through the spectators identifying themselves with personal confessions. What is more, they are produced thanks to regional cooperation, they bring together artists from different countries of former Yugoslavia who experienced breakup of the state, conflicts, formation of new statehoods and attempts to make new self-definitions.

There are several documentary performances which are strongly connected with social and political aspects of the times of its creation, with ‘cultural memory’ and with autobiographical memory (Tasić, 2010). Such a model is adopted consciously and strategically since, as Paul Ricoeur stated, identity, as revealed in the narrative, is precisely a strange mixture of memories and oblivion (Ricoeur, 2001). A very specific, autobiographical type of memory is a part of the memory relating to the personal past of an individual. It contains memories linked to identity, of both of episodic and semantic nature. It influences activity and establishing of goals; it is embedded in human experience and emotions, helps in creating plans. It defines „who we are, who we were and, more importantly, who we may become“ (Rybak-Korneluk et al., 2016: 960).

The axis of *Hypermnesia* (*Hipermnezija*, 2011) is just playing back the recorded traces of psychological experiences. The performance has a fragmentary form,

it is a kind of mosaic, a combination of technical solutions and individual stories. On the stage there is an international group of actors from Belgrade, Sarajevo and Pristina. Playwrights are Nataša Govedarica and Filip Vujošević from Serbia, and the director Selma Spahić was born in Bosnia and Herzegovina. This complex performance rests on testimonies, memories, emotions of actors who play in it and on what Yugoslavia meant to them, not only as a political and geographical fact but as an intellectual space, among other things, one that shaped their growing up, where they found their loves, experienced good and bad things in life, something that is their own memory module. For this reason, the age diversity among the actors, demonstrates that a common denominator, such as the fact that they were born in the same country, does not imply that they all experience the country in the same way, or that their memories are the same. Some nurture bitterness, of broken illusions, restricted freedoms, while others cherish certain melancholy or sentimental feelings associated with Yugo-nostalgia.

Contemporary identity processes circulate between several poles, namely between disintegration of content and form of cultural systems and the search for new wholes for them; detachment from the local and close territory and the quest for some new ‘rootedness’ in some specific environment; the mysterious and hybrid relocation of content and forms and the desire to experience them more deeply and to recognize them as a determinant of the behavior of an individual (Golka, 2010). These issues echo among others in the play *Patriotic Hypermarket* which was a part of research project *Views: Personal Histories of Serbs and Albanians* (carried out in collaboration of Kulturanova, Novi Sad and Qendra Multimedia, Pristina during 2010). Within the framework of the project, 40 individuals of Serbian and Albanian ethnic origin from Kosovo were interviewed about their personal memories of Serbo-Albanian conflicts, their versions of the future and the possibilities of co-habitation. Based on these materials, Milena Bogavac, a dramaturge from Belgrade, and Jeton Neziraj from Kosovo, worked in collaboration to write a documentary post-dramatic text. Dino Mustafić, a director from Sarajevo, worked with the actors and actresses from Belgrade, Pristina, Skopje and Tirana to set up this play for the BITEF Theater in Belgrade. Performers talk about their collective memories and feelings related to childhood, youth, school, friendship, hatred, war, and also share their ideas for future projects. The authors opted for an ironic title and decided to show unpleasant facts from the perspective of so-called ordinary people. The show includes lines in Albanian and Serbian, which gave this project a new dimension. Also, a specific order has been distorted here, making the play especially interesting: Albanians do not play Albanians, and Serbians do not play Serbians – their roles are changeable and fluid. This lack of closure puts the hybrid identity in a situation of limited definiteness and anticipation of what is to come and what is to define the new identity and confirm its nature.

Another project that clearly belongs to this tradition of socially-engaged theater is *Foreign Heart or a Theatrical Debate on Borders* (*Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici*, 2016). In this interventional work, the issue of imposed, often illogical divisions is addressed and attempts are made to transcend them. The work discusses not only a national border determining the geographical location of the territory. It turns out that experiencing external and internal boundaries and dealing with the consequences of their existence is an integrating factor here. The director, Dino Mustafić and author of the dramatized script, Biljana Srbljanović, and an international theater company show the multifaceted spatial dimension of the border and a number of cross-border links of socio-cultural nature.

The project on problematic visa regime concerning communication between Kosovo and Bosnia was created thanks to the activities of ART HUB – The center for research and support of scenic art in Sarajevo and funding from the Open Society Foundations B&H and Kosovo. The project is built on documentary texts, life and institution documents and confessions of artists who explore the issue of the border – how this phenomenon functions in their private and professional lives. The physical, political and administrative meaning of a border is as important as the issue of reinforcing stereotypes and prejudices, i.e. imaginary borders. In this interactive event, the actors who say that their freedom, in the broadest sense of the word, is restricted are at the same time co-authors and organize the direction and course of the performance interplaying with the audience. They openly criticize the system which through humiliating procedures curtails their mobility and integration. As an outcome of the teamwork, a text has been produced in which social circumstances and political content affecting communities are shown through the prism of individual personal stories. It is a proof of border permeability.

### *Conclusion*

Theater undoubtedly functions as „a space for discourse, discussion and memory“ (Duda & Wiśniewska, 2015: 18). Its specificity is based on „the complex interaction between production and reception, entangled in a movement that can be described as circulation, but only if we understand that it is not possible to go back to the starting point and create a closed circle“ (Weber, 2009: 111). The hybridity of theater is linked to mechanisms of generating and practicing cultural and social spaces. The methodologies and theories developed in this field allow to move smoothly between disciplines, established canons, and anachronistic paradigms. This enables a critical view of the strategies for creating history and the past, but also looking ahead towards possible futures. This also applies to the post-Yugoslav region.

In the research context, this compilation of the matter of performance with the diversity of inspirations (literary, theatrical, filmic, television and musical), construction approaches and practices, and identification processes leads to a communication situation which is extremely interesting for the spectator, where the sense of comfort disappears as well as the possibility to make a simple rationalisation or moral ruling.

The phenomena perceptible in the contemporary sphere of drama and theater, whose basic premise – after all – is encounter and interaction, testify to the pervasion, transfer and combination of elements from various cultures, arts, medias and approaches. This can be perfectly proven by the above examples. We can only believe that artistic and other circumstances will be favorable for the development of new transcultural theater which, using a paraphrase of Jeton Neziraj's words, „articulates the demands and the needs of the audience, critically reflects upon the past and the present, recognizes its aesthetic and emancipating role, a theater which is open and ready to see above the ‘national’ topics, a theater that becomes the voice of the weak and of the oppressed“ (Neziraj, 2011: 94). It is important for the performative power of theater to challenge stereotypes and change the way people think. That is why this type of projects should be executed on a wider scale and supported in order to meet the requirements of contemporary times.

These undertakings contribute to the extension of transcultural awareness and they are a challenge not only for analyses in theater studies and anthropology, but also socio-political ones. This presentation and main conclusions which can be drawn so far encourage further research in this field.

#### REFERENCES:

1. Balakjian, Aram. 2019. „Meet the man who built Belgrade’s theatre of broken dreams where the Yugoslav ideal lived and died“, *The Calvert Journal*. Retrieved April 15, 2020 from the World Wide Web <https://www.calvertjournal.com/features/show/11232/meet-the-man-who-built-belgrades-theatre-of-broken-dreams-where-the-yugoslav-ideal-lived-and-died>
2. Borowski, Mateusz, M. Kaczmarek, B. Macias, W. Puś, M. Sugiera & W. Ziemilski. 2012. „Medium czy gadżet? Wideo w teatrze“, *Didaskalia*, 107, 42-49.
3. Chaberski, Mateusz. 2016. „Teatralność jako doświadczenie proteusowe w hybrydycznych formach sztuki najnowszej“, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 15, 1-16.
4. Crimp, Douglas. 1980. „The Photographic Activity of Postmodernism“, *October*, vol. 15, Winter, 91-101.
5. Deardorff, Darla K. 2008. „Intercultural Competence“, In: V. Savicki (Ed.): *Developing Intercultural Competence and Transformation*. Virginia: Stylus Publishing.
6. Duda, Artur & M. Wiśniewska. 2015. „Teatr wśród mediów – wyzwania i propozycje badawcze“, In: A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek (Eds.): *Teatr wśród mediów*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
7. Fischer-Lichte, Erika. 2010. „Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between“, *Textures. Online Platform for Interweaving Performance Cultures*. Retrieved April 15, 2020 from the World Wide Web <http://www.textures-platform.com/?p=961>

8. Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. M. Arjomand & R. Mosse (Eds.), Trans. M. Arjomand. London: Routledge.
9. Golka, Marian. 2010. *Imiona wielokulturowości*. Warszawa: Muza.
10. Greenblatt, Stephen. 2009. „A mobility studies manifesto“; In: S. Greenblatt, I. G. Županov, R. Meyer-Kalkus, H. Paul, P. Nyíri & F. Pannewick (Eds.): *From Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Heiser, Jörg. 2010. „Pick & Mix: State of the Art“, *Frieze*, 133, 33-41.
12. Neziraj, Jeton. 2011. „Theatre in Kosovo. The challenges in the new state“; In: J. Thompson, J. Neziraj (Eds.) *Theatre and Nationalism*. Pristina: Qendra Multimedia.
13. Pavis, Patrice. 1998. *Słownik terminów teatralnych*, Ed. and Trans. S. Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 21.
14. Rewers, Ewa. 2003. „Transkulturowość czy głokalność? Dwa dyskursy o kondycji ponowoczesnej“, *ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura*, 1 (6), 53-65.
15. Ricoeur, Paul. 2001. „Większość była gapiami. Z Paulem Ricoeurem rozmawia Jacek Żakowski“, *Gazeta Wyborcza*, 23.06., 11.
16. Rybak-Korneluk, Anna, H. Wichaowicz, K. Żuk & M. Dziurkowski. 2016. „Pamięć autobiograficzna i jej znaczenie w wybranych zaburzeniach psychicznych“, *Psychiatria Polska*, 50(5), 959-972.
17. Sordyl, Alina. 2011. „Adaptacija jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny“, *Postscriptum Polonistyczne*, 2 (8), 43-60.
18. Tasić, Ana. 2012. „Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturnalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava *Hipermezija i Rođeni u YU*“. Retrieved April 15, 2020 from the World Wide Web [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2012\\_ana\\_tasic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_ana_tasic.pdf)
19. Weber, Samuel. 2009. *Teatralność jako medium*, Trans. J. Burzyński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
20. Welsch, Wolfgang. 1998. „Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury“; In: R. Kubicki (Ed.): *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Trans. B. Susla & J. Witecki. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
21. Welsch, Wolfgang. 1999. „Transculturality—the Puzzling Form of Cultures Today“; In: M. Featherstone & S. Lash (Eds.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage.
22. Welsch, Wolfgang. 2004. „Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa“; In: K. Wilkoszewska (Ed. and Trans.): *Estetyka transkulturowa*. Kraków: Universitas.

### Transkulturna hibridnost u postjugoslovenskom pozorištu<sup>4</sup>

**Apstrakt:** Postjugoslovenska makroregija je dinamična i složena zona u kojoj se manifestuju savremene tenzije između kulturne homogenizacije i kulturne heterogenizacije. Ona sadrži idiom višejezičnosti, multietničnosti, multireligioznosti i komplikovanih procesa identiteta i stabilnosti. Nakon prisilnog „zajedničkog života“ u okviru jugoslovenske federacije i njenog raspada nakon toga, obnovljeni su produktivni pregovori, te „zajednički život“, pa čak i međusobna saradnja. To je naročito uočljivo u domenu pozorišta, koje podrazumeva susret i interakciju. Početkom dvadeset prvog

<sup>4</sup> Tekst je rezultat istraživačkog projekta br. 2017/24 / C / HS2 / 00436, finansiranog od strane Nacionalnog naučnog centra Poljske.

veka, na prostoru bivše Jugoslavije, pojave koje potvrđuju transkulturnu blisku saradnju unutar ove (hiper)produkције, postaju sve učestalije. I zaista, međusobno prožimanje kultura, umrežavanje, protok kreativnih, estetskih i filozofskih ideja nastalih iz različitog kulturološkog miljea, mobilnost umetnika, korišćenje savremenih komunikacionih kanala, kao i prevođenje, dovode do stvaranja novih, hibridnih kvaliteta.

Trenutno se u regionu primećuje sve veći broj takvih oblika javnog pozorišnog izraza; oni nastaju usled mešanja kultura, povezivanja dokumentarca i fikcije, intermedijalni su, pokretni, višejezični i fluktuiraju između područja umetnosti i društvenog života. Eksperimentalni scenski projekti koje su kreirali Milena Bogavac i Kokan Mladenović (iz Srbije) ili Jeton Neziraj (s Kosova), zatim predstave u režiji Boruta Šeparovića (iz Hrvatske), Jerneja Lorencija (iz Slovenije), Selme Spahić i Dina Mustafića (iz Bosne i Hercegovine) deluju kao medijum posebno predodređen za istraživanje problema identiteta – hibridni, projektovani, performativni, kontekstualni, prilagodljivi i precizni u odnosima s Drugošću. Stoga, ovi projekti osporavaju zvanične, homogenizujuće diskurse. Izraz ‘hibridnost’ ovde će označavati metaforu – formalnu strukturu koja predstavlja spoj kulturnih kodova i kombinaciju različitih modela kreativnog izražavanja.

Kao odgovor na zahtev za pronalaženjem odgovarajućeg rešenja za tumačenje ovih procesa, metodološke veštine biće obogaćene kategorijom transkulturnosti koju je predložio Wolfgang Velš, nemački teoretičar postmodernizma. Ova opcija sadrži modernu viziju otvorene kulture koja generiše umetničke predloge koji zahtevaju određenu vrstu prijema.

**Ključne reči:** hibridnost, transkulturnost, pozorište, postjugoslovenski region, identitet.

**Goran Pavlić**

Sveučilište u Zagrebu  
Akademija dramske umjetnosti  
Odsek za dramaturgiju  
Hrvatska

UDC 792:316

792:111.852

doi: 10.5937/ZbAkU2008030P  
Pregledni rad

## Protiv konotacijske manije: Prilog sociologiji kazališta

**Apstrakt:** U svom leksikonskom određenju pojma ‘semiologija’ iz 1980. godine, kao jedno od metodoloških upozorenja Patris Pavis ističe oprez od zapadanja u konotacijsku maniju, odnosno onu interpretativnu poziciju gdje svaki teatarski znak može značiti bilo što. Iako Pavis intervenira u tadašnje semiotičke rasprave oko naravi kazališnog znaka, upozorenje se analogijom može proširiti na čitav period postmodernog teatra, odnosno u sad već klasičnoj terminologiji, na postdramsko kazalište kao takvo. U ovom će radu pokazati kako se konotacijska manija može izbjegći oživljavanjem pomalo zamrle sociologije kazališta. Još preciznije, na tragu Leventalove sugestije zagovarat će konceptualizaciju socijalne estetike kazališta koja će, uz pomoć historijske utemeljenosti uvida, omogućiti izbjegavanje čorsokaka u koji nas sklonost beskonačnoj semiozi neminovno dovodi.

**Ključne riječi:** Patris Pavis, Hans-Tis Leman, Brus Mekonači, postdramsko kazalište, sociologija kazališta, socijalna estetika kazališta.

Marko De Marinis (Marco de Marinis) 1988. godine objavljuje knjigu *Razumijevanje kazališta* (2006) u kojoj daje prikaz tada aktualnih teorijskih perspektiva u najšire shvaćenom području teatrologije. Razmjerno podjednaki prostor posvećuje četirima domenama istraživanja: semiotici, antropologiji, historiji kazališta i sociologiji. Hrvatski prijevod rađen je prema drugom, neizmijenjenom izdanju iz 1999. godine. Ta, naoko puka, bibliometrijska informacija ipak ima i nešto značajnije implikacije. Čitavo desetljeće dotad nezamislive teorijske proliferacije, napose apsolutnom hegemonijom postmodernističkih i poststrukturalističkih pristupa u humanističkim znanostima, autor je elegantno zaobišao. Neovisno o motivima takvog odabira, ostaje činjenica da dominantna paradigma u domeni humanistike tog perioda nije ni spomenuta. Te iste 1999. godine izlazi studija Hansa-Tisa Lemana (Hansa-Thies Lehmann) *Postdramsko kazalište* (2004), teorijski zahvat bez presedana u kojem se estetsku specifičnost teatarskih praksi druge polovice dvadesetog stoljeća pokušava podvesti pod izvorno novi koncept postdramskog kazališta.<sup>1</sup> Polazeći upravo od onih teorijskih zasada koje

<sup>1</sup> O problemu teorijskog pothvata takve ambicije žustro izlaže Fuks (Fuchs, 2008) povodom engleskog prijevoda Lemanova djela.

De Marinis preskače, Leman nastoji artikulirati teorijsku platformu koja će biti u stanju ‘nositi se’ s ekstremnom diverzificiranosti kazališnih praksi od 1960-ih nadalje.<sup>2</sup>

Međutim, unatoč spomenutom nedostatku, De Marinisova studija ostaje poprilično pouzdan i pregledan vodič kroz odabrane perspektive. Iz strukture same knjige jasno se razaznaje autorovo nagnuće ka ne-materijalističkim pristupima, pa i ne čudi relativno površan pregled situacije u području sociologije. Naime, slijedeći dinamiku šireg sociološkog polja od 1960-ih nadalje, ni sociologija kazališta nije umakla dominantnoj tendenciji ka pozitivističkim istraživačkim metodologijama. Podaci dobiveni na taj način – mahom o strukturi i profilu publike – teško se mogu upotrijebiti u uže teorijskim poetičkim ili estetičkim elaboracijama pa De Marinis kao autor prvenstveno semiotičke provenijencije legitimno dvoji o dosezima takvih perspektiva. On upozorava na „‘sociologizam’, što će reći nagnuće da se umjetničko djelo svede na jednostavan odraz stanovite društvene zbilje te da ga se tumači isključivo na temelju određenih povijesnih uvjeta koji su ga proizveli“ (De Marinis, 2006: 133). Iako implicitna, jasno se razaznaje inverktiva upućena vulgarnom marksizmu, odnosno prononsiranoj teoriji odraza u kojoj je dinamika nadgradnje, pa time i kulture, potpuno determinirana odnosima u bazi.<sup>3</sup> Budući da je kapitalno djelo sociologije kazališta pod istoimenim naslovom napisao marksistički sociolog Žan Divinjo (Jean Duvignaud) 1965. godine, ovakvo upozorenje dijelom<sup>4</sup> je sigurno i komentar te značajne Divinjonove studije.

Autor iz gotovo istog, semiotičkog tabora, Patris Pavis (Patrice) 1996. godine objavljuje studiju *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film* [Analiza izvedbe: kazalište, ples i film] (2006 [1996]), s donekle sličnom intencijom – davanjem pregleda<sup>5</sup> dominantnih pristupa fenomenu izvedbe, ovdje ipak s povećanim naglaskom na istraživački aspekt. Već u samim uvodnim riječima napominje kako je potencijalni kritičar ili teatrolog danas suočen s takvom diverzificiranošću izvedbenih

2 U svom prilogu za zbornik *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle / Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After* koji je uredio Ivan Medenica, Leman naznačuje neke nove dramaturške i redateljske tendencije u europskom, posebno njemačkom teatru, međutim suštinski i dalje ostaje pri tipologijama elaboriranim u izvornoj studiji (Lehmann, 2011:31-46).

3 O problemima s opozicijom baze i nadgradnje polemički izlaže Elen Mejksins Vud (Ellen Meiksins Wood) u članku „Rethinking Base and Superstructure“ (2016 [1990]); Rejmond Vilijams (Raymond Williams) taj problem obrađuje u utjecajnom članku „Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory“ (2005 [1973]).

4 U širem prikazu Divinjanove pozicije De Marinis je ipak orijentiran na njegove kasnije radeve koji odmiču od marksističke perspektive i zalaze na ravan antropološke spekulacije.

5 Sa sličnom ambicijom, 2011. godine izlaze dva oveća i reprezentativna zbornika koji također daju pregled novih istraživačkih pristupa u umjetnostima. Prvi, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, posvećen je uglavnom istraživanjima utemeljenim na umjetničkim praksama. Drugi, *Research Methods in Theatre and Performance*, orijentiran je na uže područje izvedbenih umjetnosti. Iako pokriva niz perspektiva i pristupa, dominantno istraživačko polazište i ovdje su same umjetničke prakse. Ono što je u kontekstu ovog rada indikativno je potpuni nedostatak sociološke perspektive.

praksi da posezanje za bilo kojom metodom ne jamči adekvatan analitički aparat za interpretaciju (Pavis, 2006: 1). Centralni objekt razrade u ovoj studiji je semiotička perspektiva, sa svojom usredotočenošću na izvedbu kao znakovni sustav. Uz nju Pavis daje i skrupulozan pregled tada aktualnih pristupa recepcijskoj strani izvedbenog fenomena, a to su psihologija i psihoanaliza, sociologija gledatelja, te antropološki i interkulturni pristup. U ovom kontekstu posebno značajnom djeluje gotovo usputna opaska kako se (podsjećam, sredinom 1990-ih) može primijetiti stanovita tendencija da se sociologija podvede pod antropologiju kao širi koncept. Dok s jedne strane to može djelovati kao ubičajena antagonizacija pojedinih disciplina za interpretativnu prevlast<sup>6</sup> u određenom polju, epistemološke implikacije znatno su šire. Naime, ako je sociologija kao eminentno društvena disciplina posvećena analizi kolektivnog djelovanja, od mikrojedinica društvene organizacije (poput obitelji) do društva kao strukture, njezino utapanje u antropološki horizont znači bitnu reorientaciju s kolektiva kao društvenog agensa na pojedinca kao nositelja nekih intrinzičnih vrijednosti koje ga dopadaju samim pripadanjem ljudskoj vrsti. U tom smislu Pavis tako dobro locira ‘duh vremena’ začet Fukujaminim (Francis Fukuyama) *The End of History and the Last* [Kraj povijesti i posljednji čovjek] (1994). Ako, prema Fukujaminu tezi, povijest kao evolucija klasnih antagonizama završava padom željezne zavjese i svjetskom prevlašću liberalnog kapitalizma, onda je hegemonija pojedinca kao ishodišta liberalnog koncepta neosporna. U spoznajnoj domeni to podrazumijeva metodološki individualizam, odnosno postuliranje pojedinca kao primarne epistemološke instance: pojedinac je onaj koji stvara i koji dekodira značenja i svaka interpretacija ma koliko kompleksnih odnosa kreće iz te izvorne relacije.

Bez posebne refleksije ili čak naznake o osviještenosti čina, pod takvu logiku potпадa i sam Pavis uvodeći temeljnu analitičku distinkciju u mogućim pristupima kazalištu. Prema njemu postoje principijelno dva moguća pristupa izvedbi kao umjetničkom djelu. Prvi je *analiza kao reportaža* čije je bitno svojstvo sinkronost sa samim događajem izvedbe. Drugim riječima, to je onaj kognitivni, evaluacijski proces koji se odvija isključivo pri samom gledanju izvedbe uživo. Drugi mogući pristup je *analiza kao rekonstrukcija*. Ona počiva na dokumentima o estetskom iskustvu (vizualni, auditivni, tekstualni), a ne na njemu samom i u nju spadaju sva kritika i znanost o kazalištu (Pavis, 2006: 9-10). Pavis smatra kako bi jednostruko viđenje izvedbe u principu trebalo biti dostatno za analizu jer jedino ta, da se izrazim gavelijanskom frazom, *suigra* može figurirati kao zaokruženi estetski objekt (Pavis, 2006: 20).<sup>7</sup> Dakle,

<sup>6</sup> O sistemskom razlaganje takve dinamike vidjeti Burdijeovu (Pierre Bourdieu) studiju *Homo Academicus* (1988).

<sup>7</sup> U tom smislu, Pavis eksplisitno napominje: „Analiza koju ova knjiga pokušava provoditi nipošto ne isključuje historijsku rekonstrukciju odigranih izvedbi kao i niz disciplina koje ova uključuje, ali utemeljena je na jedinstvenom, individualnom iskustvu gledatelja koji je prisutan pri životu odvijanju događaja“ (2006: 21).

jedino onaj značenjski kompleks koji se generira ‘u glavi’ pojedinca tijekom živog prisustvovanja izvedbi može u punom smislu pretendirati na vjerodostojnu estetičku refleksiju. Ovakva teza u direktnoj je kontradikciji (koju sam Pavis ne evidentira niti problematizira) s njegovom ranijom prosudbom o stanju na istraživačkom terenu, kao i njegovim prijedlozima legitimnih pristupa izvedbenom djelu. Osvrćući se na u tom periodu dominantne postmodernističke prigovore semiotici kao zatvorenoj perspektivi, on napominje kako je primjetan „zanemariv interes u prokazivanju svih vrsta sljeparija te se svaki stabilni sistem, svaka disciplina, svaka tvrdnja koja pretendira na reprezentativnost u kazalištu hametice obezvreduje“ (2006: 13). S obzirom da ovu tezu potvrđuje i tada već tridesetak godina star Deridin (Jacques Derrida) tekst koji se smatra ishodišnjim za poststrukturalističku misao (Derrida, 2007), kao i obiman korpus postmodernističke literature, Pavisovu procjenu teško da možemo smatrati imalo kontroverznom.

U poglavlju posvećenom sociologiji, koje je programski usredotočeno na recepciju kazališne izvedbe, Pavis razlaže specifičnosti raznih metodoloških pristupa – od empirijske analize publike, analize kulturnog polja, analize dinamike izvedbenih skupina do kritike ideologije. Pritom napominje kako se valja čuvati direktno-mimetičkih eksplanatornih obrazaca kakve pruža vulgarna marksistička teorija odraza (2006: 261, 262).

U rasponu od nesputane igre označitelja<sup>8</sup>, koju poststrukturalističke paradigmе smatraju jedinu spoznajno vjerodostojnom, do interpretativne sterilnosti zagovora apsolutne mimetičnosti teatra naspram socijalnog okvira, Pavis smješta veliki raster perspektiva i pristupa, naznačujući njihove prednosti i nedostatke. Međutim, u ambiciji korektnog pregleda, on propušta artikulirati epistemološki dosljedan program koji bi bio u stanju nositi se s ‘konotacijskom manjom’ (Pavis, 1993: 17)<sup>9</sup>, kako je načelo bezgranične mogućnosti interpretacija nazvao u svom ranijem tekstu. Između takve manje i razumijevanja, tj. vulgariziranja teatra kao ogledala društvenih odnosa moguće je artikulirati istraživački program koji će biti u stanju nositi se s nepreglednom raznovrsnošću kazališnih praksi, koje preliminarno svrstavamo pod krovni termin ‘postdramsko kazalište’. Budući da je medijska transgresivnost jedno od temeljnih obilježja takvog kazališta, a redefiniranje kazališne publike jedno od osnovnih poetičkih

8 Na tom tragu je i stav Ane Vujanović koji Medenica ističe u predgovoru zbornika (spomenut već u fusnoti 2). Citiram: „Ovdje se postdramsko vidi kao posljednja velika pozorišna paradigma, čija je glavna vrednost u njenom ničeanski herojskom *neuspehu*: ne uspevajući da se opravda kao paradigma, postdramsko je istovremeno prva važna teorijska platforma za razumevanje teatra i izvođačkih praksi *izvan* svake paradigmе i, tako, najprimerenija svom do bezobličnosti heterogenom predmetu“ (Medenica, 2011: 9).

9 Hrvatski prijevod Pavisova *Pojmovnika teatrologije* (2004) sadrži pod natuknicom ‘semiologija’ zapravo skraćeni tekst ovog članka.

načela, klasični, striktno estetički pristup ne može konzistentno obraditi značaj tih novih konstitutivnih aspekata postdramskog kazališta. Stoga program, koji u načelu pretendira na analizu šireg polja u kojem suvremeno kazalište participira, mora biti (i) sociološki.<sup>10</sup>

Hans-Tis Leman, autor studije *Postdramsko kazalište*, u njezinu uvodu eksplicitno naglašava kako njegova namjera nije pružiti „sveobuhvatnu inventuru... nego estetsku logiku novog kazališta“, pri čemu to novo kazalište relaciji tekst – izvedba izmješta tradicionalni fokus – umjesto razumijevanja teksta kao ishodišta izvedbe, ovdje se tekst rabi samo kao „element, sloj, ‘materijal’ scenskog oblikovanja“ (Lehmann, 2004: 17, 16). No, kako i sam Leman nešto kasnije tvrdi, taj tip relacije nije originalna novina recentnijih kazališnih praksi jer je tenzija između teksta i izvedbe integralni dio teatarskog fenomena.<sup>11</sup> Međutim, ono što jest specifično za razumijevanje postdramskog kazališta je „osvjedočenje o tome u koliko je mjeri njegov egzistencijalni uvjet uzajamna emancipacija i raskol između drame i samog kazališta“ (Lehmann, 2004: 59). Dakle, ako emancipacija tih dvaju tipova diskursa generira zasebne značenjske sisteme, legitimno je pokušati uspostaviti analogije između interpretativnih pristupa dramskom i postdramskom kazalištu.

### *Socijalna estetika kazališta*

U raspravama o sociologiji književnosti iz 1960-ih, koje su se vodile paralelno sa znanstvenim profiliranjem sociologije kao discipline, sučelila su se dva tabora. S jedne strane bili su zastupnici čisto empirijske sociologije, utemeljene na statistici kako bi što više odgovarala standardima egzaktnosti i objektivnosti koji odlikuju ‘prave’, prirodne znanosti. S druge strane, dominantno obilježene marksizmom, bili su osporavatelji vrijednosne neutralnosti znanosti, pa tako i sociologije, koji smatraju kako je književnost nemoguće promatrati izvan relacija u kojima ona funkcioniра u kapitalizmu (Petrović, 1990). ‘Čisti’ su sociolozi marksistički tabor, u pomalo pejorativnom tonu, nazivali socijalnom estetikom književnosti. Za razliku od užeg sociološkog bavljenja

10 Mimoilazeći skolastičke doskočice o *post-* industrijskom, modernom, kapitalističkom - društvu koje su okupirale i okupiraju dobar dio humanističke refleksije (oštре kritike vidjeti u Huws 2003, 2014 i Doogan, 2009), u ovom članku polazim od pretpostavke da su postojeća društva buržoaska, dakle kapitalistička. Sociologija, koja u 19. st. upravo stasa kao moment buržoaske autorefleksije, stoga i dalje figurira kao legitiman aparat za analizu svih društvenih fenomena, uključujući i kazalište.

11 U studiji *Poetika moderne drame* iz 2012. godine (na srpski prevela Mirjana Miočinović 2015.) Žan-Pjer Sarazak (Jean-Pierre Sarrazac) predlaže alternativnu temporalizaciju modernosti drame i zagovara, na tragu Kunove (Thomas Samuel Kuhn) filozofije znanosti, „sukcesivne talase modernosti drame, a poslednji od njih, onaj koji raspršuje ‘moderne’ teleološke iluzije, može biti nazvan ‘postmodernim’“ (2015: 15). Iako je Sarazakova argumentacija i uvjerljiva i koherentna, ona je usredotočena na suštinski drugačiji, ako hoćemo i viši, ontološki tip problema koji se može sažeti u pitanju: pod kojim paradigmatskim uvjetima još možemo govoriti o drami kao intrinzičnom segmentu kazališnog fenomena? U ovom radu registar će biti „niži“, odnosno radi preciznosti analitičke distinkcije slijedit ću Lemanovu sugestiju o bitnoj novini postdramskog kazališta.

književnošću, socijalni estetičari u pristupu književnim fenomenima i sociologiju koriste tek kao jednu od ravnopravnih pomoćnih analitičkih alatki u pristupu umjetničkom djelu. Aporičnu problematiku već je ranije (1948) anticipirao Leo Levental (Leo Löwenthal), renomirani marksistički sociolog književnosti i jedan od osnivača Frankfurtske škole, i „presudio“ u korist socijalno-estetičkog tabora. Za njega, „zadatak sociologa književnosti sastoji se u tome da imaginarne likove lepe književnosti dovede u vezu sa specifičnom istorijskom situacijom iz koje potiču i da na taj način književnu hermeneutiku učini delom sociologije znanja<sup>12</sup>“ (Löwenthal, 1990: 278).

*Mutatis mutandis*, zadatak sociologa (postdramskog) kazališta bio bi na temelju izvedbe kao kompleksa znakova rekonstruirati historijski kontekst unutar kojeg je izvedba osmišljena i realizirana i na koje sve načine, dramaturški, ideoološki, poetički ta izvedba komunicira s tim svojim kontekstom. Iako ovakav program, s današnjom razinom hermeneutičke, ali i kritičke informiranosti, može djelovati naivno optimistično, jer praktički jako teško ostvariv, on i dalje korespondira s nekom vrstom često dijeljene intuicije o ulozi kazališta. O tome uostalom indikativno svjedoči i teorijsko profiliranje, kao i argumentacijski izvod većine recentnih teorijskih studija u području hrvatske teatrologije.<sup>13</sup> Uzimajući to u obzir, tezu da je kazalište i dalje svojevrsni generator značenja o svijetu (bar za neke grupe recipijenata) teško da bi osporio i najzagriženiji formalist militantno dekonstrukcijskih nagnuća. Ako, dakle, barem načelno pristanemo da kazalište može nešto govoriti o svijetu u kojem nastaje i koji ga okružuje, pa na njega onda taj svijet nekako i djeluje, faktički ne odmičemo dalje od Loventalove metodološke sugestije.

Međutim, situacija se znatno usložnjava pri prelasku u postdramski registar. Leman, u pokušaju nošenja s kompleksnošću intervencija koje postdramске poetike unose u tradicionalno razumijevanje kazališne izvedbe, prianja taksativnoj deskripciji mnoštva rješenja koje opravdano prepoznaje kao specifično postdramska. Prije samog nabrajanja oprezno napominje:

„Sljedećim pregledom stilskih karakteristika postdramskog kazališta ili, više tehnički formulirano, njegova postupanja s kazališnim znakovima, trebaju se dobiti kriteriji za opisivanje i kategorije uz pomoć kojih postdramsko kazalište postaje prepoznatljivije, doduše ne u smislu tjeralice, nego *upute za gledanje*. Pojam kazališnog znaka u ovom kontekstu treba uključivati sve dimenzije signifikantnosti,

12 Sociologija znanja kao etablirana akademska disciplina stasa nekoliko desetljeća kasnije pa se ovdje može preliminarno operacionalizirati kao proučavanje onih procesa koji rezultiraju stjecanjem znanja o svijetu, ovisno o praksi unutar koje se ti procesi odvijaju. Utoliko književnost ili umjetnost mogu biti legitimne domene proizvodnje znanja, a specifičnosti te proizvodnje bile bi jedan od objekata sociologije znanja.

13 Neminovno izlažući samo uži uzorak, u tu skupinu spadaju: Govedić (2007, 2011, 2019), Čale Feldman (2012, 2019), Blažević (2012), Zuppa (2014).

ne samo znakove koji nose informacije koje se mogu fiksirati, dakle ne samo označitelje koji denotiraju ili nezamjenjivo konotiraju neko označeno koje se može identificirati, nego virtualno sve elemente kazališta.“ (Lehmann, 2004: 107; naglasak u originalu)

Kazalište novog tipa, nastavlja dalje, stremi ka novim modusima realizacije slobode – „slobode od potčinjanja hijerarhijama, slobode od prisile dovršenja, slobode od zahtjeva koherentnosti“ (Lehmann, 2004: 108). Prva instanca realizacije te slobode, ne samo redoslijedom nego i značajem, uskraćivanje je sinteze. Dok tradicionalna dramaturgija<sup>14</sup>, s čvrstom usidrenošću u priči i likovima, u značajnoj mjeri strukturira horizont očekivanja publike, ovdje se to principijelno iznevjeruje. Sredstvo, odnosno temeljni princip tog novog programatskog opredjeljenja „dehijerarhiziranje je kazališnih sredstava“ (2004: 112). Štoviše, Leman zaoštvara argumentaciju i u pogledu odnosa između teksta predloška i teksta izvedbe tvrdi:

„Postdramsko kazalište nije samo nova vrsta teksta inscenacije [...] nego tip upotrebe znakova u kazalištu koji ta dva sloja kazališta [tekst inscenacije i tekst izvedbe, op. G.P.] iz temelja razriva strukturalno promijenjenom kvalitetom teksta izvedbe; on postaje više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija“ (Lehmann, 2004: 111; naglasak u originalu).

Unatoč dvojbenim komunikološkim zaključcima, kao i zanimljivom autorovom žmirenju pred nekim semiotičkim nedorečenostima ovakve prosudbe, ovaj kratki katalog opozicija ipak jasno naznačuje centralno mjesto razilaženja nove poetike od prethodnih. Riječ je o razvidnoj poststrukturalistički inspiriranoj kritici reprezentacije, iz čega proizlazi i dehijerarhizacija ne samo kazališnih sredstava, nego i značenja koja ta sredstva mogu generirati.

Ako, dakle, nova poetika svoj konstitutivni lom bazira na radikalnoj dehijerhizaciji apsolutno svakog segmenta izvedbe<sup>15</sup>, kakvog smisla ima prethodno naznačena, i naglašena funkcija popisa stilskih sredstava kao ‘upute za gledanje’? Radikalno detroniziranje svake hijerarhije, sa svim patosom koji takva poststrukturalistička gesta nosi, impliciralo bi beskonačan broj recepcijiskih i/ili interpretativnih procesa koji se mogu zbivati tijekom ili nakon svjedočenja izvedbi. U tom slučaju svaka pretenzija na veći stupanj interpretativne vjerodostojnosti jednog dojma pred drugim principijelno je one-mogućena. Budući da laičko, ali i kvalificirane iskustvo gledanja kazališnih izvedbi, kao i na tome utemeljena intuicija, svjedoče da su neke interpretacije plauzibilnije od

<sup>14</sup> Radi argumentacijske praktičnosti termin ‘tradicionalna dramaturgija’ koristim kao donekle koherentan sklop obilježja koje baštinimo od Aristotelove *Poetike*, svjesno preskačući osporavanja koja su artikulirali modernistički i historijsko-avangardni programi.

<sup>15</sup> Leman skrupulozno izlaže više od desetak krucijalnih razlikovnih momenata koji obilježavaju postdramsku poetiku (Lehmann, 2004: 107-136).

drugih, očita kontradikcija Lemanove sugestije u najmanju je ruku znakovita. Naime, ona ukazuje da dosljedno sprovedeni program dehijerarhizacije onemogućuje ikakav konzistentni poetički zagovor u vrednovanju ili teorijskoj refleksiji o djelu.

U takvom stanju stvari nameće se pitanje: postoji li između delirija beskonačne semioze, koji je tobože nastupio postdramskim lomom, i zastarjelog leventalovskog razumijevanja socijalne estetike kazališta, prostor nove kritičke artikulacije? Odnosno, može li se konceptualizirati teorijska, pa onda i analitička aparatura za minucioznije baratanje značenjskim kompleksom koji svaka moguća izvedba proizvodi? Budući da već otrcani truizam, kako u humanistici nema mrtvih tema, i dalje vrijedi, bilo bi dobro makar inicijalno natuknuti bazu na kojoj bi ta konceptualizacija stasala.

### *Ispomoć historiografije*

U domeni historije kazališta koja, za razliku od sociologije, kao prostor rasprava i prijepora<sup>16</sup> nikad nije posve zamrla, prijelomnu točku predstavlja rad Brusa Mekonačija (Bruce McConachie) „Towards a Postpositivist Theatre History“ [Prema postpozitivističkoj istoriji kazališta] iz 1985. godine. U njemu se autor obraćunava s nedorečenostima i nedosljednostima tradicionalnih pozitivističkih pristupa, ali primjećuje već i lagane zaokrete koji od puko rekonstruktivne, esteticističke (mikro) historije pojedinog djela, ili eventualno autora, kazalište sve više počinju shvaćati kao socijalni događaj. Da bi socijalna historija kazališta bila moguća, nužno je da:

„[...] istraživač posegne za metodologijom kulturnog historičara i da traži odgovore na pitanja poput – što čini srž teatra? Što čini srž političkog i društvenog sustava? Kako su društva poimala svrhu kazališta? Koje su bile namjere pokroviteljâ i njihove koncepcije kazališnih likova?“ (McConachi, 1985: 465).

Mekonači je svjestan da takav rakurs lako može skliznuti prema pravocrtnom determinizmu koji uz pozitiviste zagovara i dio (vulgarnih) marksista. U takvoj marksističkoj vizuri ekonomski je baza primarni ontološki rang, dok su kulturni fenomeni tek dio nadgradnje. Ekonomski baza dimenzija je materijalne produkcije života, dok se u domeni nadgradnje odvija duhovna refleksija nad bazičnom dinamikom.<sup>17</sup> Radi izbjegavanja tog pravocrtnog determinističkog čorsokaka, on ističe, pozivajući se na Brusa Vilšira (Bruce Wilshire), da je „kazališna izvedba stvarna kao i bilo koja druga materijalna činjenica. U suštini, radi se o glumcu i publici, oboma živim, materijalnim entitetima, koji zajedno stvaraju nešto što oboje, kroz uzajamno dogovorene konvencije,

16 U tom smislu indikativno je i uključivanje poglavљa o historiji kazališta u najrecentnijem (2011) zborniku radova o metodologijama istraživanja u teatrologiji - *Research Methods in Theatre and Performance* [Istraživačke metode u kazališu i izvedbi] (ur. Kershaw, B., Nicholson, H.), dok je sociološka problematika očito ispala iz polja relevantnosti.

17 O ozbiljnim problematiziranjima te ‘očitosti’, videti fusnotu 7 u ovom radu.

određuju kao kazalište“ (McConachie, 1985: 472). Tradicionalnoj tezi, koju perpetuirala i Divinjo, prema kojoj je kazalište tek domena simboličke produkcije čiji rezultati u prvom redu ne pretendiraju na izmjenu vanjskog svijeta, Mekonači suprotstavlja viđenje koje i kazalište percipira kao zonu stvarne, materijalne produkcije. Utoliko navodi: „glumac može djelovati na stvaranju sebe zvijezdom ili netko iz publike može sklopiti poslovni dogovor s nekim drugim posjetiteljem tijekom jedne ili nekoliko izvedbi“ (McConachie, 1985: 472). Izvučeni tek kao ilustracije, ovi su primjeri instance čiju se materijalnu izvjesnost teško može osporiti. U tom smislu čak i ako kazalište većinom nema onu neposrednu i direktnu učinkovitost, koja je svojstvena kauzalnosti u prirodnom svijetu, ono ipak „pomaže ljudima da se konstituiraju kao društvena bića“ (McConachie, 1985: 473).

Na sličnom tragu, Toni Benet (Tony Bennet), pokušavajući doskočiti kontradikcijama koje su impregnirale marksističko bavljenje umjetnošću, napose književnošću, upozorava kako ustaljeni analitički okvir ‘baza-nadgradnja’ inherentno implicira primat baze, često pritom konotirajući stamenost proizvodnje teških industrija. Takav model, unatoč zaklinjanju u vlastiti materijalizam, nije u stanju nadići statičnost zapravo idealistički koncipiranih domena društvene stvarnosti. Zato on predlaže da se kulturu, umjesto kao niz artefakata, treba poimati kao učinke procesa materijalne produkcije. Odnosno, ako se kulturne forme ne shvaćaju kao produkti materijalno organiziranih procesa proizvodnje, nemoguće je njima operirati kao segmentima socijalne ontologije i one ostaju (mutan) efekt čiste emanacije (Bennet, 1990: 12-13). U tom smislu kazalište nije socijalna činjenica pukim postojanjem u nekom društvenom kontekstu, nego supstancijalnim materijalnim participiranjem u procesima društvene produkcije i reprodukcije. Sasvim konkretno, to znači da, s jedne strane, kazalište proizvodi direktne učinke u ekonomskom smislu, stječući zaradu od pojedinih produkcija ili sudjelovanjem u raznim poslovnim aranžmanima (iznajmljivanje prostora, opreme ili ekspertize za vankazališne svrhe), što ga, tradicionalno gledajući, smješta u ekonomsku bazu. Ali, s druge strane, akademска ili kritička refleksija o kazalištu pa onda i recepcijски efekti programâ kazališnih kuća, intendantata ili izvedbenih skupina bitno utječu na širu dinamiku tih polja. Ono može znatno doprinositi profiliranju grupnih identiteta - gradskih, lokalnih, nacionalnih, internacionalnih, ali i funkcionirati u skladu sa Šilerovom (Friedrich Schiller) sugestijom iz njegovog, odavna antologijskog teksta „Kazalište kao moralna institucija“ (1785), odnosno biti prostor autentične političke artikulacije odozdo.

Navedeni aspekti tek su dio empirijski teško osporivih dimenzija kazališne prakse koje u najmanju ruku značajno problematiziraju opoziciju baze i nadgradnje i ukazuju na faktičku neodrživost poimanja kulturne proizvodnje kao sekundarne, a koja iz te opozicije imanentno proizlazi. Ali i puno značajnije, ovakvo prevrednovanje

nije samo trijumf u nadmetanju simboličkim kapitalom pojedinih koncepcija ili teorija umjetnosti. Ono demonstrira da kazalište, neovisno o konkretnom poetičkom opredjeljenju, aktivno su-kreira društvenu stvarnost, daleko iznad ograničene dispozicije koju koncepcija nadgradnje dozvoljava.

Uzimajući to u obzir, pri vraćanju na teren socijalne estetike (postdramskog) kazališta suočeni smo s bitno novim polazištem. Ako su gore izložene postavke Lemana u nekoj (ili čak i većoj) mjeri utemeljene, a kazališno nam iskustvo proteklih šezdesetak godina to obilato potvrđuje, na koji je način moguće promišljati recepciju - kako profesionalnu, tako i onu od strane publike - postdramskog kazališta koja bi pri svakoj pojedinoj izvedbi nadilazila stihijjsko prisvajanje pretežito nepovezanih impresija, ili već evociranu ‘konotativnu maniju’? Opet nam teza iz kazališne historiografije može pomoći. Kako tvrde Dejvis (Jim Davis), Normington (Katie Normington), Buš-Bejli (Gilli Bush-Baley) i Braton (Jacky Bratton): „historije kazališta i izvedbe bave se efemernim i nedodirljivim: one mogu pokušavati reći ‘kako je bilo’, ali u tome mogu značajno ovisiti o tragovima koji su toliko nesupstancijalni da ne mogu omogućiti nešto više od spekulativnog baratanja poviješću“ (2011: 97). Unatoč toj nesupstancijalnosti tragova, autori u svom radu ni konkretno, ni u načelu ne osporavaju mogućnost historiografskog diskursa o kazalištu ili vjerodostojnost njegovih iskaza. Kao što ni ne ‘osuđuju’ historiografiju na isključivo spekulativni status. Implikacija toga je, iz materijalističke pozicije, vrlo optimistična: ma koliko slabašnim tragovima baratala, ma koliko maštovita bila u toj ‘spekulaciji’, historiografska rekonstrukcija je načelno moguća kao narativ determiniran estetskim i van-estetskim činjenicama koje se tiče pojedinog fenomena koji se analizira. Drugim riječima, prihvaćanjem činjenice da kazalište, pa na užem planu i svaka predstava, funkcioniра i na estetskom i na ekonomskom i na političkom i na etičkom planu, mi pristajemo da konotacijski potencijal nekog kazališnog djela nije beskonačan i da su neke interpretacije, uzimajući sve navedeno u obzir, vjerodostojnije od nekih drugih.

Iako iz dosljedne poststrukturalističke perspektive to zaciјelo zvuči blasfemično, činjenica da postdramsko kazalište programski računa s uskraćivanjem koherencije, fiksнog značenja ili ikakvog pouzdanog semiotičkog protokola, nipošto ne implicira automatsku recepciju, pa onda i kritičku *carte blanche*. Ako je vulgarno-marksističko pravocrtno čitanje društva kroz relacije fikcijskih segmenata umjetničkog djela prema ekonomskoj bazi danas teorijski i analitički deplasirano, jedina preostala kritička opcija *nije* arbitrarno uživanje u slobodnoj igri označitelja. Štoviše, da bi se doskočilo značenjskoj rastresenosti, bila ona autorski intendirana ili ne, razumijevanje društvene dinamike može bitno doprinijeti vjerodostojnijoj rekonstrukciji značenja. Slijedeći gore navedena upozorenja, to ne podrazumijeva da se sadržaj ili smisao izvedbe mogu iščitati iz suvremenih društvenih okolnosti. Upozorenje vrijedi i u obrnutom smjeru i danas

je vjerojatno već samorazumljivo: značenjske relacije koje izvedba generira nisu ključ za cijelovito i zaokruženo razumijevanje socijalne dinamike. Potencijal, koji na tom prostoru uvodi moguća socijalna estetika postdramskog kazališta, najmanje je dvovrstan. S jedne strane, značajno umanjuje interpretativno glavinjanje u bespućima radikalne značenjske dehijerarhiziranosti. Ali i puno važnije, (ponovno) ukazuje na interpretativno siromaštvo striktno formalističkih pristupa, te shodno tome na nezaobilazan značaj historijsko-materijalističkih perspektiva. Ovog puta, nadajmo se, s bitno smanjenim šansama za komforno meškoljenje u toplini teorijske ortodoksije.

#### REFERENCE:

1. Bennet, Tony. 1990. *Outside Literature*. London, New York: Routledge.
2. Biggs, Michael, Karlsson, Henrik. 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Taylor and Francis. Kindle Edition.
3. Blažević, Marin. 2012. *Izboren poraz: novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do ...* Zagreb: Disput.
4. Bourdieu, Pierre. 1988. *Homo Academicus*. Stanford: Stanford University Press.
5. Čale-Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.
6. Čale-Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
7. Davis, Jim, Normington, Katie, Bush-Bailey, Gilli., Bratton, Jacky. 2011. Researching Theatre History and Historiography. U: Kershaw, Baz, Nicholson, Helen (ur.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
8. De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM.
9. Derrida, Jacques. 2007. Struktura, znak i igra u diskurzu humanističkih znanosti. U: *Pisanje i razlika*. Sarajevo, Zagreb: Naklada Šahinpašić, pp. 297-311.
10. Divinjo, Žan. 1978. *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*. Beograd: BIGZ.
11. Doogan, Kevin. 2009. *New Capitalism?* Cambridge: Polity Press.
12. Fuchs, Elinor. 2008. Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann. *The Drama Review*, 52, 2 (T198): 178-183.
13. Fukuyama, Francis. 1994. *Kraj povijesti i posljednji čovjek*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada.
14. Govedić, Nataša. 2019. *Veličanstveno ništa: dramaturgija depresije*. Zagreb: ADU, HSN.
15. Govedić, Nataša. 2011. *Subjekt izvan kontrole*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
16. Govedić, Nataša. 2007. *Subjekt ili okrenutost prema tebi: filozofija dramativiteta*. Zagreb: HDP, Antibarbarus, Tvrda.
17. Huws, Ursula. 2014. *Labor in the Global Digital Economy*. New York: Monthly Review Press.
18. Huws, Ursula. 2003. *The Making of a Cyberariat. Virtual Work in Real World*. New York: Monthly Review Press.
19. Kershaw, Baz, Nicholson, Helen. 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
20. Lehmann, Hans-Thies. 2011. „Postdramatic Theatre,“ A Decade Later. U: Medenica, Ivan (ur.), *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle / Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After*. Beograd: Fakultet dramskih umjetnosti, pp. 31-46.
21. Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
22. Levental, Leo. 1990. Književnost i društvo. U: Petrović, Sreten. (ur.), *Sociologija književnosti*.

- Beograd: Zavod za Udžbenike i nastavna sredstva, pp. 275-287.
23. McConachie, Bruce. 1985. Towards a Postpositivist Theatre History. *Theatre Journal*, 37, 4: 465-486.
  24. Medenica, Ivan (ur.). 2011. *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle / Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
  25. Medenica, Ivan. 2011. Uvodnik. Postdramsko pozorište – globalne dileme i lokalna recepcija. U: Medenica, Ivan (ur.), *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle / Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, pp. 7-17.
  26. Meiksins Wood, Ellen. 2016. Rethinking Base and Superstructure. U: *Democracy Against Capitalism*. London, New York: Verso.
  27. Pavis, Patrice. 2006 [1996]. *Analyzing performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
  28. Pavis, Patrice. 1993[1982]. *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications.
  29. Sarazak, Žan-Pjer. 2015. *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio.
  30. Williams, Raymond. 2005. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. U: *Culture and Materialism*. London, New York: Verso.
  31. Zuppa, Vjeran. 2014. *Subjekt kao gost: mala hermeneutika dramskog lika*. Zagreb: Durieux.

### Against Connotation Mania: A Contribution to the Sociology of Theater

**Abstract:** Patrice Pavis in his lexicographical definition of the term *semiology* from 1980, as one of the methodological warnings emphasizes the caution against falling into connotation mania, that is, that interpretive position where every theatrical sign can mean anything. Although Pavis intervened in the then semiotic debates about the nature of the theatrical sign, the warning can be extended by analogy to the entire period of postmodern theater, or in now classical terminology, to postdramatic theater as such. This paper will show how connotation mania can be avoided by reviving the somewhat stagnant sociology of theater. More precisely, following Löwenthal's approach, the conceptualization of the social aesthetics of theater will be advocated, which, with the help of the historical grounding of insights, will make it possible to avoid the impasse into which the propensity for endless semiosis inevitably leads us.

**Keywords:** Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Bruce McConachie, postdramatic theater, sociology of theater, social aesthetics of theater.

**Andrej Čanji**

Fakultet dramskih umetnosti

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Beograd

Srbija

UDC 791.633-051:929 Woody A.

doi: 10.5937/ZbAkU2008042C

Stručni rad

## **Postmoderni mimezis u filmu Vudija Alena „Zelig“**

**Apstrakt:** U radu se analizira specifična priroda mimezisa u Vudi Alenovom filmu „Zelig“ iz 1983. godine. Podražavanje poprima dvostuku funkciju: ono je osnovni princip individuacije glavnog junaka, ali i suštinski model žanrovskog zasnivanja filma. Cilj teksta je da se kroz poststrukturalističku perspektivu preispita Vudi Alenovo poigravanje kako sa shvatanjem subjektivnosti, tako i sa razumevanjem žanrovske uzusa. Istraživačko pitanje koje se nadvija nad radom usmereno je ka identitetskom brevijaru Leonarda Zeliga fundiranom na hiperbolisanom imitatorskom konformizmu koji implicira konstruktivističku prirodu subjekta. Upitno je da li te različite identitetske manifestacije proističu iz apriorne esencije subjekta koja se prilagođava spoljašnjim uticajima ili je sam subjekt posledica igre različitih uticaja koji taloženjem čine konstrukt ličnosti. Slična enigmatika prisutna je na planu žanra gde Vudi Alenov film problematizuje identitet dokumentarnog filma u ulozi istinskog referenta istorijskih činjenica. U zaključku rada ustanovljeno je da se preko mimetičkog principa uspostavlja dualizam tematskog i formalnog plana koji se idealno prepliću i dopunjaju, dekonstruišući kako poimanje subjekta kao prirodne, nepromenjive i čvrste celine, tako i pogled na umetničke forme i žanrove kao jasno razgraničene i samostalne strukture. Ujedno to dekonstruisanje preispituje i istinitost istorijskih činjenica time što se ukazuje na mogućnost autentizovanja fikcionalne tvorevine istoriografskim, dokumentarnim uzusima. Ta složenost semantičkog bogatstva uspostavlja se na principu onoga što se otkriva kao postmoderni mimezis Vudi Alenovog dokumentarnog imaginarijuma.

**Ključne reči:** mimezis, Vudi Alen, „Zelig“, identitet, žanr.

*U svemu i svuda, čovek je tek krpež i šarenilo.*

(Montenj, II, 20, 675 navedeno prema Todorov, 2003)

*Lizards* (2006), knjiga o gušterima autora Dejvida Badžera (David Badger), u prvom poglavlju pod naslovom *Lizards and Humans*, pruža jedan pregled uticaja guštera na različite kulture nabrajajući niz umetničkih dostignuća koja su bila inspirisana tom vrstom reptila: od zmajeva iz mitologija do Godzile iz japanskih i holivudskih filmova. Prirodnačka knjiga koja počinje tako nekonvencionalnim uvodom u svoju temu navodi čak i jednu vrstu žanrovskog određenja – gušter film – u koji očigledno spadaju svi oni filmovi u kojima se kao jedan od glavnih motiva javljaju gušteri. Kao najneobičnije ostvarenje takve vrste ističe se *Zelig*, Vudi Alenov (Woody Allen) film iz 1983. godine u kojem glavni junak pokazuje kameleonsku sposobnost prilagođavanja time što oponaša ljude iz svoje neposredne okoline (Badger, 2006: 21). Iako se dalje u knjizi objašnjava da se promena boje kože kod kameleona dešava radi povećanja vidljivosti prilikom udvaranja ili kao slanje upozoravajućih signala predatorima (Badger, 2006: 36), ostaje uvreženo opšte mišljenje da preobražaji tih šarenolikih guštera nastaju kao pokušaj stapanja sa okolinom – što je ujedno i jedna od dominantnih tema Vudi Alenovog filma.

Traumatična prošlost predstavlja se kao uzrok podražavalackog principa Leonarda Zeliga – čoveka kameleona. Porodično i društveno nasilje koje je kao dete trpeo duhovito se preuveličava: „Brat me je tukao. Sestra je tukla brata. Otac je tukao sestruru, brata i mene. Majka je tukla oca, sestruru, mene i brata. Susedi su tukli našu porodicu. Ljudi iz drugog bloka tukli su susede i našu porodicu“ (Allen, 1983). Međutim, bez obzira na takvu istovremeno i brutalnu i bizarnu zabavnu izjavu kakvu daje protagonista pod hipnozom, nasilje se u bitnom smislu ne razrađuje i ne nameće kao dominantna tema filma. Ne zalazeći toliko u kauzalnost fenomena ljudskog preobražaja, Vudi Alen svom junaku dodeljuje samo još jedan iskaz kojim se objašnjavaju promene identiteta, a to je da on samo želi da bude voljen i da se oseća sigurnim (Allen, 1983). Izbegavajući, dakle, da se bavi razlozima, film je zapravo konstruisan kao jedan vid nabranja različitih manifestacija protejskog ponašanja Leonarda Zeliga; i kada se samo taksativno navedu predmeti njegovog podražavanja odmah se uočava ogroman potencijal tematskog proširivanja koji omogućava ideja o čoveku kameleonu. On zadire u problem ideoloških razlika kada u roku od sat vremena prelazi put od pripadnika aristokratije i poštovaoca republikanske partije do zakletog demokrata koji razgovara sa poslugom. On pokreće pitanje rasizma kada kao beli čovek, rođen Jevrejin, metamorfozira u afroamerikanca, indijanca ili osobu orientalnih fizičkih karakteristika. Ipak, najupečatljiviji takav

primer, koji nije samo komentar na rasističke, već i totalitarne i antisemitske ideje, jeste njegovo pojavljivanje u nacističkoj Nemačkoj kada stoji u neposrednoj Hitlerovoj blizini. Kao Jevrejin on se pojavljuje i pored pape u Vatikanu, čime priziva i problem verske pripadnosti. Zbog takvog inicijalnog koncepta koji može da obuhvati jednu široku društvenu sliku baveći se njenim najrazličitijim aspektima, pojedini autori bili su skloni da Zeliga nazovu jednom od najimpresivnijih ikona 20. veka koja gotovo da ima veličinu mitskog statusa (Hosle, 2007). Identitetski brevijar Leonarda Zeliga fundiran na hiperbolisanom imitatorskom konformizmu implicira konstruktivističku prirodu subjekta. Ostaje pitanje da li te različite identitetske manifestacije proističu iz apriorne esencije subjekta koja se prilagođava spoljašnjim uticajima ili je sam subjekt posledica igre različitih uticaja koji taloženjem čine konstrukt ličnosti?

Uistinu, mimetički princip nije samo zastareli teorijski koncept umetnosti, već, kako to Mladen Dolar pokušava da obrazloži u svom eseju „Mimezis i ideologija: od Platona do Altisera i dalje“ (Dolar, 2015), podražavanje kao oblik učenja, odnosno formiranja ličnosti putem imitiranja modela, zapravo suštinski određuje prirodu društvene stvarnosti, ljudskih uverenja i konačno ideooloških pripadnosti. Čuvena je Platonova osuda mimezisa zbog toga što on udaljava od objektivne istine i dobra, ali ta kritika istovremeno vrši i jednu drugu funkciju – kreira jednu od najupečatljivijih svedočanstva moći podražavanja: „Zar nisi primetio da svako podražavanje, ako se neguje od detinjstva i nadalje, postaje navika i druga priroda, i to u držanju tela, ili u načinu govora, ili u načinu mišljenja?“ (Platon, 2013: III 394c). Analizirajući Platona, Gadamer ističe da upravljenost na spoljašnjost držanja koja su samovoljno formirana znači odvratiti pogled od sebe, od onoga što čovek sam i unutarnje jeste. Takvo podražavanje izvršava se u jednom zaboravljanju samoga sebe tako da onaj koji imitira postaje ono što imitira (Gadamer, 2002). Istinitost subjekta koji podražava, centar njegove subjektivnosti, narušava se putem mimezisa. Upravo je to osnovna prepostavka psihijatrice Judore Flečer (Eudora Fletcher) koja izlečenje Leonarda Zeliga vidi u pronalaženju njegovog, kako ona sama kaže, „pravog sopstva“ (Alen, 1983).

Pa ipak, Vudi Alenov film zapravo podriva temelje modernog humanističkog koncepta autonomije subjekta kakvu zastupa psihijatrica. Podrivanje se postiže jednostavnom upotrebom hiperbole. Mimezis koji sprovodi Leonard Zelig preuveličan je u svojoj vremenskoj dimenziji, jer njegove promene nastaju trenutno, a ne kao posledica dugo podražavane radnje o kakvoj govorи Platon. Hiperbola kameleonske sposobnosti nije sprovedena samo u vremenskoj dimenziji, već se ona odnosi i na princip eliminacije prethodno podražavanih identiteta. Zelig ne samo da trenutno postaje neko drugi, već

on kopiranjem zaboravlja sve što je do tada bio. Takva preuveličavanja isključuju mogućnost da se film sagleda u realističkom ključu, kao što se ni za protagonistu ne može reći da je psihološki dosledno razvijen. Fiktivnost Zeligove situacije pre svega je simboličkog karaktera. Složenost procesa individuacije u ovom Vudi Alenovom filmu uprošćena je i svedena na samo jedan faktor. Izolovana imitatorska sposobnost u svojoj stilski preuveličanoj varijanti jedina je karakteristika glavnog junaka čime se sama ta psihološka pojавa dovodi u fokus interesovanja filma, s namerom da se kritički osvetle njeni različiti aspekti i uticaji na formiranje subjekta. Nagomilavanje identitetskih uloga, koje protagonista stiče imitiranjem, se tako može tumačiti na najmanje dva načina. Prvi, već spomenuti način modernog shvatanja subjektivnosti može se opisati kao zatrpanjanje Zeligovog centralnog, istinskog sopstva tuđim identitetima kroz koje psihoterapija treba da se probije ne bi li se došlo do onoga što pacijent stvarno jeste. Drugi način uspostavlja poststrukturalistička filozofija, teorija, ali i psihoanaliza sa najuticajnijim autorima kao što su Derida (Jacques Derrida), Fuko (Michel Foucault) i Lakan (Jacques Lacan). Navećemo ovde ukratko primer samo jednog od spomenutih autora. Žak Derida dekonstruiše poimanje središta strukture, u ovom slučaju subjekta, ili „totaliteta“ kako on to naziva u jednom od svojih najznačajnijih tekstova „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“ (Derida, 1988: 290). On nalaže da se „središte ne može promišljati kao prisutnost bivanja“ i da ono „nema prirodnog mesta, da ono nije neko fiksirano mesto već funkcija, vrsta ne-mesta u kojem se realizuje igra neograničenog broja znakova-supstitucija“ (Derida, 1988: 291). Subjekat shvaćen kao struktura koja ne poseduje fiksiran centar može imati neograničen broj identitetских obeležja od kojih se ni jedno ne može okarakterisati kao „pravo sopstvo“.

Paradoksalno, lik Judore Flečer potragom za centrom sopstva Leonarda Zeliga, nesvesno afirmaše upravo ideju „decentralizovanog“ odnosno „eks-centričnog subjekta“ kako ga naziva Linda Hačion (Hatchion) u svojoj *Poetici postmodernizma* (Hačion, 1996: 105). Psihijatrica putem hipnoze pokušava da dopre do pravog Zeliga, tako što mu u stanju transa objašnjava da on ne mora da se identificuje sa ljudima iz svoje okoline preuzimanjem njihove gestikulacije, izgleda i mišljenja, već da sasvim slobodno može da iskaže i suprotne stavove – da bude svoj. Psihoterapija se pokazuje kao neuspešna s dolaskom kolegijuma lekara koji želi da ispita domete Judorine terapije. Leonard Zelig, naučen da ispoljava neslaganje, da suzbije svoj podražavalачki karakter, pokazuje dijametalno suprotnu psihologiju – odbija da pokaže bilo kakvu sposobnost identifikacije izričući konstantno suprotstavljene stavove. Sada u tolikoj meri negira tuđe mišljenje da nikako ne može da se složi sa drugim doktorom da je dan lep. Njegova ubedjenost u suprotno, u negaciju drugog, do te mere je naglašena

da zbog neslaganja postaje agresivan. Nakon toga, i dalje verujući u esencijalistički zasnovanu subjektivnost, Judora Flečer ubedeno tvrdi da je za izlečenje neophodno samo jedno „fino podešavanje“ (Allen, 1983) Zeligovih radikalno suprotstavljenih oblika ponašanja. Naravno, lako je uočiti da već sam izraz „fino podešavanje“ pruža jasno svedočanstvo o subjektu kao konstruktu, kao eks-centričnoj strukturi. Terapija okarakterisana kao potraga sa esencijom, odnosno „pravim sopstvom“ zapravo se pojavljuje kao konstrukcija onoga što Judora Flečer, na osnovu nekoliko informacija o Zeligovom detinjstvu, zamišlja da je suština njegovog bića.

Centralna i za našu temu ključna scena filma jeste takozvana „sesija u beloj sobi“ (Allen, 1983). Scena se zasniva na jednom motivu koji potiče još iz srednjovekovne heraldike i koji se kroz istoriju umetnosti javlja sporadično. U novije vreme oživeo ga je i u šиру upotrebu uveo Andre Žid (André Gide) u svojim dnevnicima. Brajan Mekhejl (Brian McHale) ga svrstava u grupu postmodernističkih postupaka koje upoređuje sa principom kineske kutije (ili kod nas poznatije ruske varijante – babuška lutke) u kojoj se nalazi jedna manja kutija, zatim u toj manjoj još manja i tako dalje (McHale, 2004: 124-128). Motiv pod nazivom *myse en abyme* ili „smešteno u ambis“ možda se ne uočava na prvi pogled. U filmu on nije upotrebljen ni u svom vizuelnom heraldičkom, ali ni u narativnom obliku putem kojeg se umetanjem priče u priču preispituje odnos stvarnosti i fikcije. U *Zelig-u* je *myse en abyme* predstavljen kao psihološki akt. Kako bi uspela da dopre do pacijenta koji u prisustvu psihijatrice i sam postaje psihijatar, Judora Flečer sprovodi krajnje interesantno zamišljen tretman – iznosi jedno lažno priznanje u kome saopštava da ona zapravo nije lekar, već da se samo pravi da jeste kako bi je ljudi prihvatali. Namera je da se beskonačni kameleonski proces zaustavi u susretu sa identičnim modelom oponašanja; da se takvim eksperimentalnim putem pred čovekom kameleonom postavi ogledalo – jedan drugi imitator. Očekivanje je da će se u dodiru sa ogledalom otkriti prava boja kameleona, jer sredina čije obrise treba da poprimi postaje zapravo on sam. Međutim, taj mimetički obrazac ljudske individuacije izneverava Judorina očekivanja. Dva kameleona su poput dva ogledala usmerena jedno ka drugom. Umesto otkrivanja istine, tog „pravog sopstva“ za kojim se traga, otkriva se beskonačan niz dva odraza – *myse en abyme* subjekta sa beskonačno mnogo nefiksiranih, samo potencijalnih centara. „Ko si ti“ upituje Judora, „Ne znam. Uhvati me, padam!“ (Allen, 1983) odgovara Leonard Zelig tonući u ambis i ništavilo eks-centrične subjektivnosti koja se obznanjuje kao posledica doktorkinog opita.

*Zelig* ipak ne prikazuje celovit primer postmodernog decentralizovanog subjekta, jer je u pitanju ogled, kako smo to već napomenuli, o mimetičkom aspektu individuacije; takav da on ne obuhvata svu složenost formiranja ličnosti. Naš zaključak

o izvornoj nepostojanosti centra subjektivnosti zbog toga ne pretenduje da iznese tvrdnju da Vudi Alenov film tendenciozno zastupa ideju o eks-centričnom subjektu. (Takva interpretacija bi se možda mogla izvesti u radu čiji obim ne bi bio ograničen kao što je to ovde slučaj). Naša analiza blažeg je karaktera i ona samo uspostavlja tezu o nedostatnosti podražavalackog principa i nemogućnosti svođenja subjekta na taj princip. Film kao što je *Zelig* svoju umetničku vrednost crpi upravo iz radikalnog koncepta u kom se čovek svodi na samo jednu svoju karakteristiku. Jer čovek nije samo subjekt, već je on i iskustvo samog sebe kao subjekta kroz vreme. A upravo zaborav prethodno podražavanih identiteta i preuveličana brzina transformacija sprečavaju protagonistu filma da doživi sebe u bilo kojoj stečenoj formi. Međutim, u filmu je dato i iskustvo fenomena *Zelig*, ali ne o samom sebi, već o drugom; odnosno, dato nam je iskustvo fikcionalnog sveta filma o glavnom junaku i to putem upotrebe dokumentarne forme.

Fikcionalni lik Leonarda Zeliga prikazan je uzusima dokumentarnog filma čime se podjednako otežava određenje roda i žanra samog filma. Dokumenarac, koji po definiciji teži tome da zabeleži pojedine aspekte stvarnosti, u ovom slučaju prezentuje jedan u potpunosti izmišljen događaj. U tom smislu Vudi Alenovo ostvarenje jedno je od najuspelijih parodijskih oblika dokumentarca koji se u literaturi obično obeležavaju označiteljem – *mockumentary* (videti npr. Bayer, 2006; ili Miller, 2012). Njegovi pokušaji upotrebe takve forme, jedan u *Take The Money And Run* [„Uzmi novac i beži“], a drugi u filmu *Sweet And Lowdown* [„Biti najbolji“], nisu ni izbliza bili toliko tehnički vešto odraćeni kao što je to slučaj sa *Zelig*-om, čija je fikcionalnost bila autentizovana i uverljiva u tolikoj meri da su se nakon projekcija mogli čuti komentari zbumenih gledalaca koji nisu razumeli kako to da nikada nisu čuli za tog kameleonskog čoveka s obzirom na njegov veliki značaj (Stam and Shohat, 1987:192, navedeno prema Nas, 1992: 99).

U literaturi o *Zelig*-u, onoj malobrojnoj koja se ne bazira na, uglavnom, puko prepričavanje radnje, često se u početku analize, kao najvažniji interpretativni pojam ističe parodija (npr. Feyerabend, 2015: 13) u obliku u kom ga definiše Linda Haćion kao istovremeno podrivanje i afirmisanje jedne strukture, forme ili konkretnog dela; odnosno kao upotrebu i zloupotrebu umetničkih obrazaca radi kritičkog sagledavanja njihovih dometa (Haćion, 1996: 49,55; Hutcheon, 2002: 104-105;). *Zelig* svakako suštinski jeste parodija, ne samo zbog toga što jednu formu koja pretenduje na istinitost iskaza koristi za prikazivanje fikcionalnih događaja, već i zbog toga što on direktno ili indirektno referiše na niz stvaralaca i dela iz različitih oblasti umetnosti, koristeći njihova tematska, stilska i formalna obeležja. Nije slučajno što je ličnost, čiji su dnevnički zapisi

prvi zabeležen mimetički akt Leonarda Zeliga, upravo Skot Ficdžerald (Francis Scott Key Fitzgerald). Njegovo najpoznatije delo, *Big Getsby* [„Veliki Getsbi“], u kome glavni junak Džeј Getsbi (Jay Gatsby) konstruiše sopstveni identitet, može se uzeti kao jedna vrsta književnog prototipa Vudi Alenovog čoveka kameleona. Takođe, prikazane su fotografije Leonarda Zeliga sa Judžinom O’Nilom (Eugene Gladstone O’Neill), što se takođe može protumačiti kao vid intertekstualnog proširivanja ako se na primer uzme u obzir njegova ekspresionistička drama *The Hairy Ape* [„Dlakavi majmun“] u kojoj se protagonist suočava sa krizom identiteta kada shvati da ne pripada svetu bogatih i moćnih, pa utočište traži u zoološkom vrtu u kavezu gorile (Feyerabend, 2007: 17). Zatim, *Mobi Dik* se pojavljuje kao lektira koju protagonista nikako da pročita. Motivom metamorfoze se potencijalno priziva i Kafkina priča *Preobražaj*. Lista književnih referenci bi se sigurno mogla dalje navoditi, a za svaku pojedninačno bi se mogla izvesti komparativna analiza sa Vudi Alenovim filmom.

Svakako, najvažnija referenca je Orson Velsov (George Orson Welles) *Citizen Kane* [„Građanin Kejn“]. Taj veliki filmski klasik takođe ima elemente dokumentarne forme čija je tema potraga za suštinskim, pravim sopstvom glavnog junaka. Poslednje reči koje izgovara građanin Kejn pre nego što će umreti – *Rosebud* – indikacija su novinarima, koji se bave njegovim životom, da svi uspesi i postupci koji su poznati javnosti zapravo nisu pravi njegov odraz. Istina se, međutim, ne otkriva likovima filma, već gledaocu – završnom sekvencom spaljivanja sanki na kojima piše – *Rosebud*. Time se postavlja pitanje o identitetu glavnog junaka – da li to spominjanje sanki i jasno prizivanje prošlosti u kome malog dečaka odvode od roditelja, a što bi trebalo bude svedočanstvo njegovog pravog sopstva, negira i oduzima važnost svim megalomanskim dostignućima Čarlsa Fostera Kejna? Jasnog odgovora na pitanje o tome ko je i kakva je osoba glavni junak filma nema ni u filmu *Građanin Kejn*, ni u filmu *Zelig*. Njima je takođe zajednička i upotreba filmskih žurnala, kao i tematizovanje novinarskih izveštaja i žute štampe, čime se problem percepcije jedne ličnosti smešta i u kontekst konstruisanja realnosti putem medija.

I kao što smo naglasili da Leonard Zelig podražavanjem na sebe preuzima različite identitetske uloge šireći time tematski okvir filma, semantički potencijal se i u sferi žanra dodatno proširuje podražavanjem onih umetničkih dostignuća koja se parodiraju. Takvo proširivanje značenja sprovodi se i na još jednom planu. Spomenuli smo vrhunsko tehničko dostignuće filma, ali ne i to da je Vudi Alen iskazao žaljenje što su potvrde o kvalitetu filma bile upućene ka njegovim formalnim i tehničkim aspektima, pre nego ka tematskim (Hosle, 2007: 62, Feyerabend, 2015: 14). Iako se ispostavilo da naša analiza u tom smislu umanjuje žal američkog sineaste s obzirom na to da se

isprva usredsredila upravo na idejni koncept *Zelig-a*, nekoliko reči je potrebno kazati i o tehničkim elementima filma koji tek dovedeni u vezu sa idejnim konceptom čine celovitu strukturu.

Kao najvažniji tehnički postupak kojim se služio Vudi Alen uzima se upotreba istorijskih trenutaka zabeleženih na filmskoj traci. Dvadesete godine XX veka opisuju se kao ključne za razvoj američkog urbanog života. „Zlatno doba džeza“ je fraza kojom se često opisuju (Papson, 2013: 149). Tehnološki zastarele tehnike snimanja, efekti kakvi se dobijaju snimateljskom opremom tog doba podražavaju se daleko naprednjijim uređajima koji postoje osamdesetih kada nastaje *Zelig*. Vudi Alen na takav način snima mnoge scene u kojima se pojavljuje glavni junak. Te „lažne“ istorijske zabeleške on kombinuje sa pravim filmskim zapisima iz tog perioda. Čak ponekad i manipuliše starim trakama umetanjem Zeliga u istorijski poznate trenutke koji su snimljeni. Takav je slučaj sa scenom u kojoj Zelig i Judora Flečer izazivaju pometnju na skupu Nacionalsocijalističke partije u trenutku Hitlerovog obraćanja. Maestralno montirana scena nastanka pometnje razrešava se na jedan još domišljatiji način. Pokušaj da se čitava priča autentizuje, a njen glavni junak prikaže kao stvarna istorijska ličnost, ide dotle da sadržaj dokumentarca o Leonardu Zeligu sadrži i pomen o igranom filmu koji je snimljen o čoveku kameleonu. Tako, s obzirom na to da scena susreta Judore i Leonarda na Hitlerovom skupu nije mogla biti montirana na istorijskom materijalu, taj događaj se dalje prikazuje u isečcima tog filma unutar filma. Trud kojim se postiglo da čitav Vudi Alenov kvazi-dokumentarac od početka do kraja odaje utisak istinitosti zaista je ogroman. Čak su u glumačkim ulogama, kao komentatori fenomena *Zelig*, angažovani i neki od najvažnijih njujorških intelektualaca: Suzan Sontag (Susan Sontag), Sol Belou (Saul Bellow), Irvin Hov (Irving Howe) i Bruno Betelhajm (Bruno Bettelheim). Govoreći pod sopstvenim imenima i autoritetima, igrajući zapravo uloge sopstvenih trans-svetovnih parnjaka u fikcionalnom univerzumu Vudi Alenovog filma, oni, kao i upotreba filma u filmu i manipulacija istorijskim snimcima, izvode jednan metakinematografski zaokret. Jer Zeliga ipak tumači sam Vudi Alen, tako da je pred gledaocem konstantan podsetnik da je film koji se posmatra fikcionalne prirode; što u kombinaciji sa snažnim mehanizmom autentizacije suštinski proizvodi metadiskurzivnu atmosferu. Celokupan film komponovan je oksimoronski, tako da on od prvog do poslednjeg kadra publiku ubedjuje u istinitost svog sadržaja, istovremeno dajući suptilne naznake da je u pitanju fikcionalna tvorevina. Kao posledica čitavog tog amalgama različitih umetničkih sredstava, počevši od upotrebe parodije, intermedijalnosti i istoriografske metakinematografije, postavlja se značajno pitanje postmodernističke prirode: koliko su zapravo pouzdani istorijski izvori i dokumentarni umetnički oblici.

Iz toga sledi da Vudi Alenov film zapravo problematizuje samu mogućnost istorijskog saznanja, a identitet dokumentarnog filma kao istinski referent istorijskih činjenica se dovodi u pitanje.

### *Zaključak*

*Zelig*, iako zasnovan na istorijskoj građi, ipak je jedna suštinski estetska, umetnička tvorevina, čija struktura otkriva jednu neverovatno široku stilističku, formalnu i tematsku raznovrsnost. Ona se otkriva kao jedna neuhvatljiva, ali istvremeno i određena struktura koja ima elemente avanturističke i ljubavne priče, parodijskog oblika dokumentarca i psihološkog kinematografskog ogleda, tragične životne priče koja se prikazuje kao jedno komično stilsko poigravanje. Vudi Alen je svojim filmom kreirao dualizam na tematskom i formalnom planu koji se idealno prepliće i dopunjije, dekonstruišući kako poimanje subjekta kao prirodne, nepromenjive i čvrste celine, tako i pogleda na umetničke forme i žanrove kao jasno razgraničene i samostalne strukture. Ujedno, to dekonstruisanje preispituje i istinitost istorijskih činjenica time što ukazuje na mogućnost autentizovanja fisionalne tvorevine istoriografskim, dokumentarnim uzusima. Složenost semantičkog bogatstva uspostavlja se na principu onoga što se otkriva kao postmoderni mimesis u filmu, koji suštinski koristi niz intertekstualnih parodijskih mogućnosti podražavanjem tradicionalnih umetničkih oblika, a ujedno se prikazuje priča o junaku koji na isti mimetički način konstituiše sopstveni identitet. Metafora o kameleonu tako dostiže mitski status dvadesetovekovne postsmodernističke poetike.

### REFERENCE:

1. Badger, David P. 2006. *Lizards: A Natural History of Some Uncommon Creatures – Extraodinary Chameleons, Iguanas, Geckos, and More*, St. Paul: Voyageur Press.
2. Bailey, Peter. 2000. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
3. Bayer, Gerd. 2005. „Artifice and Artificiality in Mockumentaries“, Rhodes, Gary D. and Springer, John Parris, *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland and Company, str. 164-178.
4. Derida, Žak. 1988. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“, Donato, Euđenio i Meksi, Ričard, *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, str. 289-315.
5. Dolar, Mladen. 2015. „Ideologija od Platona do Altisera i dalje“, *Filozofija i društvo*, XXVI (1), str. 159-178.
6. Feyerabend, Britta. 2015. „Zelig: A Simulated Life“, Szlezak, Klara Stephanie and Wynter, D. E., *Referentiality and the Films of Woody Allen*, London: Palgrave Macmillan, str. 13-30.

7. Gadamer, Hans-Georg. 2002. *Filozofija i poezija*, Beograd: Javno preduzeće Službeni list SRJ.
8. Girgus, Sam B. 2002. *The Films of Woody Allen*, Cambridge: Cambridge University Press.
9. Haćion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
10. Hosle, Vittorio. 2007. Woody Allen: *An Essay on the Nature of the Comical*, Notre Dame, Indiana: University of the Notre Dame Press
11. Hutcheon, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*, 2<sup>nd</sup> ed., London and New York: Routledge.
12. McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
13. Miller, Cynthia J. ur. 2012. *Too Bold for the Box Office, The Mockumentary from Big Screen to Small*, Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
14. Nas, Loes. 1992. „The ‘unreel’ in Woody Allen’s Zelig“, *Literator*, 13.3, str. 93-100.
15. Papson, Stephen. 2013. “Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen”, Bailey, Peter J. and Girgus, Sam B., *A Companion to Woody Allen*, West Sussex: Willey-Blackwell, str. 147-169.
16. Platon. 2013. *Država*, Beograd: Dereta.
17. Todorov, Cvetan. 2003. *Nesavršeni vrt*, Beograd: Geopoetika.

#### **FILMOGRAFIJA:**

18. Allen, Woody. 1969. *Take the Money and Run*.
19. Allen, Woody. 1983. *Zelig*.
20. Allen, Woody. 1999. *Sweet and Lowdown*.
21. Welles, Orson. 1941. *Citizen Kane*.

### **Postmodern Mimesis in Woody Allen’s film *Zelig***

**Abstract:** The paper analyses the specific nature of mimesis in Woody Allen’s 1983 film *Zelig*. Mimesis here takes on a dual function: it is fundamental in the protagonist’s individuation, but also an essential model of the genre determination. The aim of the study is to re-examine Woody Allen’s flirting with the interpretation of subjectivity, as well as with his understanding of genre usages, through poststructuralist perspective. The question that looms over the work is directed towards the identity breviary of Leonard Zelig based on a hyperbolized imitative conformity that implies the constructivist nature of the subject. It is questionable whether these different identity manifestations derive from the a priori essence of the subject, which adapts to external influences, or whether the subject itself is a result of different influences which, by piling up, form a construct of personality. A similar enigma is present in the genre where Woody Allen’s film problematizes the identity of documentary film in the role

of a true referent of historical facts. In the conclusion of the paper, it is established that the mimetic principle determines a dualism of thematic and formal plan that ideally intertwine and complement, deconstructing on the one hand the notion of the subject as a natural, unchangeable and solid whole, and the view of art forms and genres as clearly demarcated and independent structures on the other. At the same time, this deconstruction re-examines the truth of historical facts by pointing out the possibility of authenticating a fictional work with historiographical, documentary usages. Such a complexity of semantic richness is established on the principle of what is revealed as the postmodern mimesis of Woody Allen's documentary imaginary.

**Keywords:** mimesis, Woody Allen, *Zelig*, identity, genre.

**Georges Bériachvili**  
Stanislas High School, Paris  
France  
Tbilisi State Conservatoire  
Georgia

UDC 781  
78.038  
doi: 10.5937/ZbAkU2008053B  
Original scientific paper

## Musical Gesture and Phenomenology of Musical Space in 20th-Century Avant-Garde Music

**Abstract:** In the present paper I propose a conceptual framework that establishes a link between two fundamental concepts of music theory: *musical gesture* and *musical space*. The unfolding in time is a fundamental feature of musical gesture. However, in plastic arts, the gesture can only be represented in a spatial form. Since music possesses its own internal space, it is logical to assume that musical space can also carry spatialized gestural „imprints“. To describe such indirect manifestations of gesture, I introduce the concept of *spatial imprint of musical gesture* (SIMG). This concept entails a phenomenological approach to musical space, according to which, the phenomenon of musical space includes all forms of quasi-spatial mental representations of music *itself*, and excludes all abstract representations like „pitch space“, „space“ of parameter values, schemes of formal structure, etc.

I single out five general aspects of the musical space phenomenon:

- Quasi-geometric space: a mental representation of music, based on the analytical spatial vision of its elements (sounds, layers, figures, shapes, etc.).
- Space as sound substance: an association of sound with color, light, material, physical properties of substances, etc.
- Energetic space: a quasi-spatial representation of forces acting within the musical process.
- Synthetic large-scale temporal space.
- Physical space.

These types of spatial representations generally coexist, but one of them may acquire a leading role in certain styles. The development of the art music during past century placed a priority on three components: quasi-geometrical space, space as substance, and physical space. Quoting works by Schönberg, Webern, Stockhausen, Xenakis, and Ligeti, I consider some paradigmatic examples, in which the SIMG becomes a key element from technical and aesthetic standpoints.

In the last part of the paper I present a hypothesis, according to which, the process of „spatialization“ of music and „migration“ of gesture to musical space could be a result of

*cultural trauma.* This trauma consists of the distrust of human communion and cathartic consolation through direct empathy, or, more broadly, in a distrust of Humanism.

**Keywords:** musical gesture, musical space, embodied music cognition, avant-garde music, musical time (linearity/nonlinearity).

### *Introduction*

During the last three decades, studies on musical gesture and embodied cognition established themselves among the most promising fields of music research. One of the most attractive features of these studies is their interdisciplinarity, involving domains such as theory and history of music, psychology, neuroscience, semiotics, and computer technologies. In view of works published to date, this corpus has the potential to become a core of future synthetic knowledge about music.

In the present paper I will try to provide some elements that might inform future insights on this topic. First, I propose a conceptual framework, aiming to define some important characteristics of musical gesture perception in tonal and in atonal music. In books and articles on musical gesture, one can find analytical examples of diverse musical styles, including tonal, atonal and electroacoustic music. They all highlight the importance of expressive, semantic, or structural functions of gestural elements. However, none of them, as far as I know, focus on the nature of difference between the perception of musical gesture in tonal and atonal musical contexts.

To specify from the outset what kind of difference I mean, let us compare the opening measures of Haydn's *String Quartet in E-flat major Op. 76 No. 6* (Ex. 1) and Webern's *Quartet for clarinet, tenor saxophone, violin, and piano Op. 22* (Ex. 2). Both pieces begin with a succession of figures delimited by rests. Without going into detailed musical analysis, let us consider the characteristics of embodied perception in these passages.

It is obvious that an embodied perception of Haydn's music is far more accessible than that of Webern's piece. In Arnie Cox's (2016) terms, the mimetic invitation<sup>1</sup> in the case of the Haydn is quite overt, and the mimetic motor imagery (MMI)<sup>2</sup> finds support easily in different domains of motor experience: music, dance, pantomime,

1 According to Cox, mimetic invitation is a sort of invitation „to move, sing, and/or play along in some congruent [with music] way, whether overtly or only in imagery“ (Cox, 2016: 47). „Composers most often create the mimetic invitation, or at least a schema for it“ (*ibid.*), and „performers realize, shape, and/or extend the mimetic invitation“ (*ibid.*).

2 Mimetic motor imagery is defined as muscle-related brain processes related to music (while listening, performing, composing, or thinking about) that do not manifest in overt actions. It includes „not only voluntary and conscious forms, but especially those forms that occur automatically and with or without our awareness“ (Cox, 2016: 12).

dialogic affective interaction, etc. This is due to a number of factors, including tonal and rhythmical predictability, familiarity of harmonic and melodic elements, singability, and danceability.

**Allegretto**

**Example 1.** Joseph Haydn: *String Quartet in E-flat major Op. 76 No. 6 (1797)*, beginning.

<https://vimeo.com/402069595>

**Example 2.** Anton von Webern: *Quartet for clarinet, tenor saxophone, violin, and piano Op. 22 (1928-1930)*, beginning.

<https://vimeo.com/402072748>

In contrast, in Webern's dodecaphonic piece, with its almost unpredictable melodic and rhythmic evolution, unfamiliar harmonic relationships, etc., the mimetic invitation is attenuated and the activation of the mimetic motor imagery requires great concentration and a deep cultural awareness. In other words, this music is just more „cerebral“ or „intellectual“.

All these claims fall completely within Arnie Cox's theory. My additional observation, however, is that the mimetic invitation in the Webernian succession is not simply attenuated, but it implies a kind of imaginary „interface“: a *quasi-spatial vision of music*. This means that the embodied perception of Webern's music requires not only hearing, but also a kind of mental „seeing“ — a visualization of figures as moving „objects“ with specific gestural shapes.

I do not mean a score-like two-dimensional representation that can be imagined by advanced musicians, but rather a kind of „three-dimensional“ image, which is unique to each listener and more or less precise. These moving images help not only to identify the musical texture and progression, but also to „recover“ the embodied meaning of figures. This perceptive mechanism is important for complex tonal textures as well, but in atonal music it is particularly crucial. For a deeper understanding of this mechanism I coined the concept of *spatial imprint of musical gesture* (Bériachvili, 2009, 2010, 2013, 2018). Before I introduce this concept here, however, it is necessary to present the definitions of musical gesture and musical space that underlie my work.

### *Concepts of musical gesture and musical space*

Regarding the concept of musical gesture, I rely on by Robert Hatten's succinct and now classic definition of „gesture as significant energetic shaping through time“ (Hatten, 2004: 95). Of course, the main channel of gestural communication in music is the aural channel. Aural gesture can encompass, through different kinds of cross-modal associations, all of our gestural experiences in principle. The effect of aural gesture can be further reinforced by different visually perceptible elements, especially by the performer's physical gesture.

In academic studies, musical gesture is defined much more clearly than musical space. To this day, we have no sufficiently universal and authoritative approach that could define an all-encompassing concept of musical space. Lacking such a definition, I will use an approach that I developed in my own work (Bériachvili, 2009, 2010, 2018). My approach is *phenomenological*, since it focuses on musical space as phenomenon, i. e. „as it appears in our experience“ (Smith, 2018). From this standpoint, musical space is a quasi-spatial mental representation of music as we actually experience it in both the technical and aesthetic sense.<sup>3</sup>

---

3 In music research, approaches that refer to phenomenology are numerous and very diverse (Lochhead, 2019). The definition of my work in this broad context would far exceed the scope of this paper. I shall only point out that my approach focuses on the lived experience of perception and mental representation of music, without addressing the specific concepts and methods of phenomenological philosophy.

Thus, according to my approach, the concept of musical space embraces all forms of quasi-spatial mental representations of music *itself*, and excludes all abstract representations like „pitch space“ (set of all usable pitches), „space“ of parameter values, schemes of formal structure, etc.

After studying a great number of texts by theorists, composers, and performers using the term „musical space“ (or similar expressions), I singled out five general categories of spatial representations of music that we can call *aspects of the musical space phenomenon*:

1. Quasi-geometric space: a mental representation of music, based on the *analytical* spatial vision of its elements (sounds, layers, figures, shapes, etc.).
2. Space as sound substance: an association of sound with color, light, material, physical properties of substances, etc.
3. Energetic space: a quasi-spatial representation of forces (or „energies“) acting within the musical process, for example, tonal attraction and gravity.
4. Large-scale temporal space: a synthetic representation of an entire composition or its large segments.
5. Physical space, when it represents a significant musical element, as occurs often in electroacoustic music, or in certain instrumental pieces such as Stockhausen's *Gruppen* or Xenakis's *Terretektorkh*.

Note that these five aspects are not on the same level nor do they form a hierarchy.

Categories 1-3 represent primary aspects of musical space; No. 4 refers to higher order representations incorporating all other aspects; and No. 5 is an additional category, which corresponds to a sort of „holographic“ extension of the quasi-geometric space (No. 1) and of the sound substance (No. 2). In addition, while these aspects of musical space generally coexist, one of them may acquire a leading role in certain styles. For example, the quasi-geometric space is crucial in Webern's twelve-tone period or in serial music of the 1950s, while the space-as-substance predominates in many works by Xenakis or Ligeti.

### *Spatial imprint of musical gesture*

The simplest way to introduce the concept of spatial imprint of musical gesture (SIMG) is to compare music to plastic arts. In music, the expressive gesture naturally unfolds in time. However, in plastic arts, the gesture can only be represented in a spatial, „frozen“ form — whether it is the gesture of a figure or of a painter's brush, the gesture captured by means of color, of lighting, or of the global plan of a composition. The viewer perceives these immobilized gestures and *recovers* their temporal and energetic substance via imagination.

Since music possesses its own internal space, it is logical to assume that musical space can also carry such indirect manifestations of gesture, or what I call SIMG. Unlike the temporal („direct“ or „immediate“) gesture, the perception of SIMG is *mediated* through musical space.

Any aspect of musical space described above can provide support for gesture:

As an example of quasi-geometric SIMG we can quote the beginning of Webern's Op. 22;

A typical example of SIMG in sound substance is the Schönbergian *Klangfarbenmelodie* in his orchestral piece „Farben“ Op. 16 No. 3;

The representation of energetic space is necessarily based on SIMG, because the „energies“ are nothing but the embodied experience of musical tensions and dynamic processes;

The large-scale temporal space incorporates all other categories and therefore it includes the SIMG;

The physical space is, in fact, a three-dimensional materialization of a quasi-geometric space and of sound substance; thus it can also carry SIMG.

It should be noted that the spatial aspect of musical gesture was already noticed by a number of theorists. One of the most obvious examples is Robert Hatten, according to whom „*Prototypical* gestures (those that occur in the *perceptual present* of working memory) have aspects of both object and event and thus integrate two syntheses of perception: the *qualitative depth* of an *imagistic gestalt* [...] and the *continuity* of a *temporal gestalt* [...]“ (Hatten, 2004: 106, emphasis in original). Further on, Hatten speaks about „gesture under a fermata“, which is „akin to posture“ (2004: 126), and in his recent book *A Theory of Virtual Agency* (2018), we come across the wording „sonic event trace“ (2018: 19)<sup>4</sup>. Another interesting example is that of Michel Imberty, who sees in *musical form* a „projection“ of human body and gesture (Imberty, 2005: 91, 93). However, even though we have such examples, no theory focuses specifically on the spatial perception of musical gesture in systematic, historical and psychological perspectives.

The main difficulty in differentiating between a direct and a mediated perception of gesture is that it is impossible to establish a clear and unambiguous boundary between the two. On the one hand, *any* musical gesture can be seen mentally as a spatial imprint. It is sufficient to think about a trace of a motive in our mind immediately after hearing it. If we take as an example the beginning of Haydn's E-flat major *Quartet* quoted above, the trace in our memory of each of the four-note motives, in the process of listening, will appear to us as a SIMG, i. e. as specific gestural shape captured as a sort of whole

<sup>4</sup> On top of all this, Hatten's definition of gesture („significant energetic shaping through time“, 2004: 95) contains the term „shaping“ that belongs to „spatial“ vocabulary.

image. This experience seems to be accessible not only to professional musicians but also to any attentive and relatively competent listener. On the other hand, any music that we perceive primarily in a quasi-spatial mode, for example many early works by Boulez, Stockhausen, Ligeti or Xenakis, possesses a temporal aspect and is performed by musicians who actually unfold musical gestures in time, i. e. in „direct“ mode.

Therefore, we cannot firmly associate a musical piece or fragment to one mode of perception. The direct and mediated modes can seemingly switch and coexist and it is highly unlikely that neuroscience would be able to distinguish these modes with precision, because of their constant blending and mutual codependence.

So, we have to answer the question: are such sophisticated and intangible concepts useful to us? My answer is yes, for two main reasons. First, the concept of SIMG describes an actual existing psychological experience of music and it can be useful to explain certain elements of perception, even in more familiar tonal music. For example, in rich polyphonic textures of tonal music, the perception of the leading voice or of the overall musical progression is accompanied by the perception of accompanying contrapuntal elements in SIMG mode. Second, the concept of SIMG is important for avant-garde music theory, history, and aesthetics. It is also helpful as a pedagogical tool while presenting different avant-garde composers and deepening students' aesthetic experiences. Below I shall discuss mainly the theoretical and historical issues.

### *Musical space, time, and gesture in tonal and atonal music*

In tonal music, all aspects of musical space are present, except the physical space, which occurs extremely rarely.<sup>5</sup> However, ever since aesthetic thought adopted a division into spatial and temporal arts — i. e. since Lessing's *Laocoön* (1766) — music was unequivocally classified as a temporal art and no one questioned this opinion until the second half of the 20<sup>th</sup> century.<sup>6</sup> This is not only because music physically unfolds in time, but also because the inner experience of tonal music is essentially the experience of a temporal emotional stream. The spatial and architectonic aspects in tonal music are of course important, but its core, or its primitive material, remains directly gestural, i. e. unfolding the emotion in time.

---

5 Some famous examples: *St Matthew Passion* by Bach, *Notturno K.286* and *Serenata Notturna K.239* by Mozart, *Grande symphonie funèbre et triomphale* and *Requiem* by Berlioz.

6 Adorno's idea of „pseudomorphism of painting in music“ (Adorno, 1973: 191, — first ed. 1949), can be considered as one of the earliest manifestations of such questioning. More recently, as an example, Makis Solomos writes, „...one can ask oneself if, in opposition to the traditional definition, today, music would not be a new art of space rather than the art of time.“ (Solomos, 1998: 213. „...on peut se demander si, contrairement à sa définition traditionnelle, la musique ne serait pas, de nos jours, plutôt que l'art du temps, un nouvel art de l'espace.“).

The mechanism of embodied perception in tonal music is based on two fundamental systems: the system of tonal attractions and the system of regular meter. These systems create the „environment“ for all aspects of musical composition — from simple melodic and rhythmic elements to large-scale form. Note that both the systems of tonal attractions and meter are mutually coordinated and have a highly hierarchical organization: the hierarchy of tone and chord functions in harmony as well as in strong and weak beats in meter. Both systems are also tied to the basic sources of the embodied musical meaning: vocal expression and bodily motor actions (dance, walk, work, etc.).

In these conditions, the mimetic participation<sup>7</sup> is mainly determined by *embodied* expectations, generated in the process of music unfolding through time. Music is experienced as a linear flow of affective gestural expression, based in the fundamental rhythms of the human organism — pulse and breathing.<sup>8</sup> Spatial representations may of course accompany this process, and they can be indispensable while composing, performing or mentally representing music. However, they are not essential at the very elementary level of music making and perception.<sup>9</sup>

All these characteristics of temporal experience in tonal music correspond to what Jonathan Kramer (1988) described as „goal-directed linear time“, with the caveat that Kramer’s theory is based mainly on the cognitivist perspective and does not include the concept of embodied perception. This does not affect the validity of Kramer’s musical analyses, however, but only the underlying explanation of music perception mechanisms.

The weakening of both tonal and metric systems, from the second half of the 19<sup>th</sup> century, led progressively to disintegration of time linearity and, at the same time, an increase in the importance of musical space. To be clear, this includes quasi-geometric space, space as substance, and potentially physical space, whereas the role of energetic space and large-scale space decreased, because in tonal music both are related to tonal gravity. We can observe this phenomenon in composers as different as Debussy, Stravinsky, Schönberg and his school, Ives, Varèse, etc., whose works paved the way toward the apex of this process in the post-Second World War avant-garde.

---

7 Cox defines mimetic participation as „a central source of musical affect“ (Cox, 2016: 14); it „emphasizes the joining-in and taking-part that result from MMI and MMA.“ [For mimetic motor imagery and mimetic motor action — G.B.] (Cox, 2016: 15).

8 The relationship between meter and rhythm on the one hand, and pulse and breathing on the other, is very consistently theorized in two articles by the Swiss conductor and theorist Ernest Ansermet: „Les structures du rythme“ and „Le temps musical“ (Ansermet 1983: 135-149 & 159-168).

9 Musical gravity and attraction at this level are experienced, but not „seen“ mentally. When we speak about energetic *space*, we speak about mental vision, and not about immediate embodied experience of motion and attractions in the process of perception or performance. The same is true for quasi-geometrical space and space-substance.

The disintegration of linearity concerns not only the „logic“ of musical grammar and formal principles, but also the perception of musical gesture, which loses its linear character as well as its *communicative immediacy*. Some compositional means still remain potential factors of direct empathy — for example, *crescendos/decrescendos*, *accelerandos/ritardandos*, progressive register changes, and other perceptible directional processes. Although, at the very level of musical language, the gestural empathy is restrained, and this leads to the switch of the main mechanism of expressive gesture perception from direct to mediated mode. The capacity of mental „sight“, or the ability to picture quasi-spatial images of music becomes vital for meaningful perception. This is, in fact, one of the important aspects of „intellectualization“ of music in avant-garde movements.

Trained musicians who are familiar with the avant-garde generally have a spontaneous spatial listening mechanism. However, through my lectures on the history of music and through my private contacts, I have met some sensitive and profound non-musician listeners who were able to develop by themselves such a listening mechanism. Recently, for example, one of them exclaimed while discovering *Evryali* by Xenakis: „For me this is not music! This is plastic art... with sounds. As if I could see them...“

In my experience, highlighting the musical space phenomenon as a core of aesthetic perception is, in general, a very efficient method of familiarizing students with avant-garde composers' works.

#### *Musical space and gesture from Schönberg to post-Second World War avant-garde*

Now, let us turn our attention to the historical development of music from late Romanticism to Integral Serialism. Schönberg and his disciples strikingly intensified the expressive gesture of the romantic individualists, but, at the same time, they abolished tonal syntax and, to a large extent, rhythmical predictability. The result was the inhibition of direct „in-time“ empathy and, despite very expressive musical „gesticulation“, a kind of „alienation“ of gesture. Thus, the expressive gesture migrated, so to say, from time to space. The mental quasi-spatial representation of music became an indispensable condition to perceive the embodied meaning of music, much more drastically than in most complex tonal works.

Since the expressive meaning in the Second Viennese School was carried via melodic lines and their combinations, the aesthetically and technically predominant role was played by quasi-geometric space. As an example, I shall quote Schönberg's *Klavierstück Op. 11 No. 1*, measures 12-16, (Ex. 3). I chose this excerpt because a quasi-spatial perception of passage shapes, layers, and sound events here becomes crucial, though the very beginning of this piece, despite its atonal design, still represents a linear singable melody with accompanying chords and contrapuntal voices.

Of course, in measures 12-16, the perception of a dramatic succession and the dialogic interaction of events is very important too. However, in the absence of quasi-geometric vision, it cannot be sufficiently clear for a meaningful and evocative listening.



**Example 3. Arnold Schönberg: *Klavierstück Op. 11 No. 1* (1909), m. 12-16.**

<https://vimeo.com/402230716>

The shift from time to space in the Second Viennese School concerned not only the listener's perception, but also the composer's work and imagination. Schönberg's twelve-tone technique already involved, to a large extent, the spatial manipulation of pitches, and this tendency continued to increase with further developments toward Integral Serialism.

While Schönberg was still attached to the discursive model of music, Webern suspended the temporal dimension much more radically. His aphoristic style already leaned toward pointillism and spatial distribution in his free atonal period. Later, however, in his twelve-tone period, the „spatialization“ expressed itself at a qualitatively new level. The minimization and concentration of the intervallic material and division of rows into symmetrical subgroups, typical of Webern's dodecaphonic technique, reduced the compositional process, in its essential part, to spatial permutations of small motivic cells. Consequently, the quasi-geometric musical space became more skeletal and abstract, and almost all the aesthetic substance of music, whether gestural or constructivist, was now „imprinted“ in quasi-geometric space. The works like *Symphony Op. 21* or the *Concerto for Nine Instruments Op. 24* (Ex. 4) represent the unfolding in time of spatial sonorous geometries, which are totally imperceptible without an advanced ability to mentally „visualize“ the musical space. The listener must „see“ the dislocated expressive melodic fragments while listening; otherwise, he will perceive just a cacophony.

1

Piöte      rit. - - tempo rit. - -

Oboe      f

Klarinette \*      f p

Horn \*      -

Trompete \*      immer mit Dämpfer

Posaune      -

Geige      -

Bratsche      -

Klavier      f p

\* Klingen wie notiert

tempo

rit. - - tempo rit. - - tempo

6

f ff

pizz. Dampf. auf

pizz. Dampf. auf

ff pp

Example 4. Anton von Webern: *Concerto for Nine Instruments* Op. 24.

<https://vimeo.com/402232999>

What is important to notice is that even in the composer's most rigorously formal works, the Webernian musical gesture remains rooted in *vocal subjective expression*. As Ligeti has put it, in Webern's music „remnants of ‘expressive melody’, if only fragments, are left hanging from the skeleton of the structure“ (Ligeti, 1960: 53). These remnants of expressive melody are gestures at their core. They are genetically related to the romantic musical universe, and their embodied meaning almost always can be fully captured by means of vocal mimetic reproduction.

The next step, accomplished by postwar Integral Serialism, was the suppression of such inner vocal reference. In Webern's technique, the durations, intensities, and attacks were not totally predetermined by off-time abstract structures — rows, rotational squares, etc. Therefore, the concrete design of musical figures could still be controlled by direct creative intuition. By contrast, the serial control of all the parameters suppressed the free assignment of rhythms, dynamics, attack characteristics, etc. which resulted in a definitive disconnection between intervallic material and vocal expressivity.

The musical spaces produced by the structuring principles of Integral Serialism, which presuppose the total neutrality of twelve pitch-classes („equal in rights“) and of all other sound parameters, could be only „cold“ and perfectly static, with a strong quasi-geometric quality. The expressive gesture was thus conceptually disabled, even if an absolute elimination of embodied perception of music is virtually impossible.<sup>10</sup> However, as is well-known, this drastically formalistic moment of music history was short-lived. The most prominent avant-garde composers sought to overcome the rigidity of the serial method as early as the 1950s. The most striking example is certainly that of Stockhausen. In Stockhausen's evolution through the 50s we can observe a constant complexification of the serial structuring methods, with which the composer endeavors not only to obtain a maximal integration of sound parameters, but, also, to achieve a control of global gestural shapes of sound constellations.

Given that gesture in Stockhausen's music is a vast topic, I cannot consider it here in detail. I shall limit myself to two examples: the *Klavierstück I* (1952) and *Gruppen* (1955-57). The *Klavierstück I* was presented by Stockhausen in 1955, in a radio talk, as an illustration of his concept of „group composition“.<sup>11</sup> According to the composer, his concept serves as a link between the compositional work and perception — i. e. it allows people to compose and to perceive music on the basis of audible differences and affinities between groups. In his explanation, Stockhausen suggests

<sup>10</sup> It is impossible, firstly, because of the existence of the performer's gesture, and secondly, because the perception of any sound is to some extent embodied. Few radical cases, like Cage's 4'33" or La Monte Young's *Compositions 1960*, here are not relevant.

<sup>11</sup> This talk was published in the form of article „Group Composition: *Klavierstück I* (A Guide to Listening)“ (Stockhausen, 1963: 63-74).

a listening attitude that clearly implies the perception of quasi-geometric space: „We experience the contours of the groups in a meaningful way: they are of different lengths, have different forms of movement, different densities and speeds; different *sound forms*“ (Stockhausen, 1963: 66, emphasis in original).<sup>12</sup> As Stockhausen argues, the sound forms should be impregnated in our memory with their salient characteristics, in order to be integrated into the overall image of a work. Moreover, the Stockhausenian descriptions of „sound forms“ at times clearly imply a perception of gestures encoded in musical space. The beginning of *Klavierstück I*, for example, is presented as a global wave-like shape with a complex ascending trajectory, peak, and descent (Ex. 5).



**Example 5.** Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück I* (1952), beginning.

<https://vimeo.com/402235070>

In *Gruppen* for 3 orchestras — one of Stockhausen’s major works — the gestural character of the small structural units is more palpable than in *Klavierstück I*. Compared to the monochrome and limp texture of the piano piece, these units — groups and their subdivisions („formant-spectra“) — are much more colorful and dense. The very sophisticated serial organization of this piece, described in Stockhausen’s famous text „...How Time Passes...“, written in 1956 (Stockhausen, 1959), is entirely based on theoretical speculations that focus *time* structures, and not space. The music remains, however, fundamentally non-linear and the perceptive mode that it involves is based on quasi-spatial listening and the „vision“ of SIMGs.

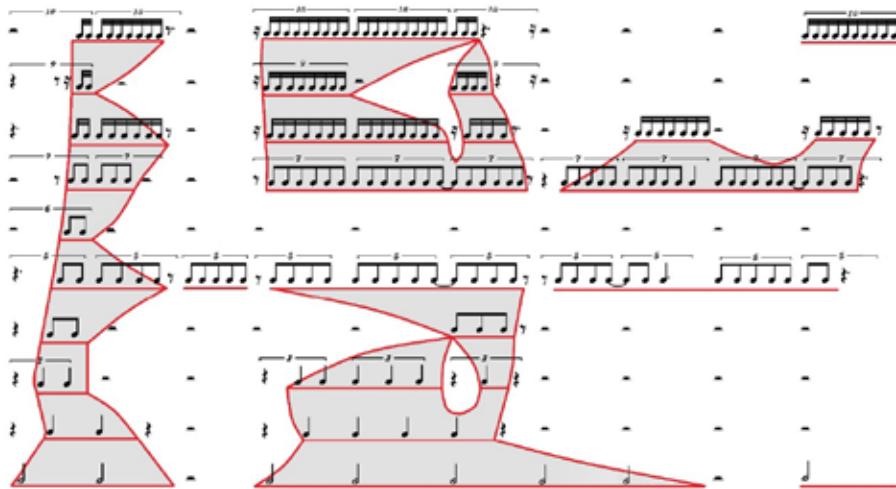
<sup>12</sup> „Die Konturen der Gruppen erleben wir sinnfähig: sie sind verschieden lang, haben verschiedene Bewegungsformen, verschiedene Dichten und Geschwindigkeitsgrade; verschiedene *Klangformen*.“

Kla. Lachfelder-Zeichen im Quadrat  
gibt die maximale oder dominierende  
Lachfelder einer Gruppe oder Teilgruppe an.

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a tempo marking of  $\frac{6}{4} = 120$ . It includes parts for Flöte, Altflöte, Trompete, Trommler, Marimaphon, Harfe, and Pianist. The bottom staff continues the music with parts for Holzklarinette, Klarinetten-Glockenspiel, Violinen (I, II, III), Bratschen, and Violoncello. Measure numbers 1 and 4 are indicated above the staves. Dynamics include ***mf***, ***p***, and ***pp***. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings throughout the measures.

Example 6a. Karlheinz Stockhausen: *Gruppen* (1955-1957), opening measure and group No. 1.

<https://vimeo.com/402237181>



**Example 6b. *Gruppen*: rhythmical profile („group-spectrum“) of group No. 1 with superimposed graphical representation.**

It should be noted that the gestures „encoded“ in Stockhausenian musical structures have nothing to do with vocal expression, nor with traditional sentimental or narrative meaning. In light of Stockhausen’s philosophical views, their meaning could be broadly defined as representing an abstract game of spiritual forces of the Universe, experienced as an immense extension of the composer’s subjective interiority.

Among the most original composers of the postwar decades, I should also mention Xenakis and Ligeti. Unlike the defenders of serialism, they developed compositional techniques focused on sound substance. Ligeti’s techniques are typically orientated toward associations with color and lighting effects, while Xenakis highlights mostly physical qualities of sound masses, such as density, viscosity, granularity, fluidity, and internal turmoil. In Ligeti’s music we find some pure examples of SIMG expressed as progressive changes of global sound color (Ex. 7). In contrast, Xenakis’s sound masses generally contain elementary gestures as inner components of sound substance (Ex. 8).<sup>13</sup>

13 I do not consider here all forms of manifestation of gesture in Xenakis’s and Ligeti’s works, but only those, which are related specifically to sound-as-substance.

**Example 7 (sound only). György Ligeti: *Atmosphères* for large orchestra (1961), from letter G to L of the score**  
<https://vimeo.com/402244646>

**Example 8 (sound only). Iannis Xenakis: *Pithoprakta* for string orchestra, two trombones, xylophone, and wood block (1955-56), m. 122-186.**  
<https://vimeo.com/402248349>

It also must be emphasized that Ligeti's and Xenakis's works raise the question of the embodied perception of sound itself, without any gestural profile. Because for both composers, the sound substance has its proper quasi-material qualities (color, lighting, density, viscosity, granularity...), which have a fundamental aesthetic importance and which are experienced in an embodied way.

The format of this paper does not allow me to get into this problem. For now, I will simply point out that Xenakis's and Ligeti's works contain striking examples that demonstrate the need for a theoretical differentiation of embodiment as a broader concept, and for gesture as a particular manifestation of embodiment. One may argue that any embodied meaning necessarily goes back to some gestural experience. Even so, the sound substance itself is of an essentially *static* nature, i. e. it does not fall under the definition of gesture as an „energetic shaping through time“ and thus it should be considered a separate thing. A model for such a differentiation exists in Pierre Schaeffer's *Treatise on Musical Objects* (Schaeffer, 2017), first published in 1966, in which Schaeffer introduces the concepts of form and matter, as characteristics of a sound object. In fact, this pair of concepts is to a large extent congruent with my concepts of quasi-geometric space and space-as-substance.<sup>14</sup>

„Spatialization“ of musical gesture: psychological background of the historical process

Finally, let us consider the global tendency to shift the aesthetic centre of gravity from direct to mediated gesture in avant-garde art music from a philosophical and psychological standpoint. The process of „spatialization“ of music is expressed in different ways in almost all avant-garde composers' works. Regardless of concrete styles, this process includes a suspension of linearity — or, at least, of goal-directed linearity, — a decrease in the communicative immediacy of music, and a reversal of

---

<sup>14</sup> Some studies on the embodied perception of sound were undertaken recently. For example Wallmark & al. (2018) investigated the embodied perception of „noisy“ timbres in music. The concept of timbre is, however, more narrow than that of sound substance. The latter includes also complex textures that we perceive as integrated matter.

the expressive gesture perception from the direct to the spatially mediated mode. In general, these processes are explained as consequences of the inner evolution of musical language itself, or of the „emancipation“ of sound or parameters, and so on. However, in my opinion, we should also consider them as psychological consequences of *cultural trauma*. This trauma consists of the distrust of human communion and cathartic consolation through direct empathy, or, more broadly, in a distrust of Humanism, or a distrust of what Erich Fromm (1976) called „The great promise“.<sup>15</sup> The history of this trauma, marked by two terrible World Wars, can be traced back to the second half of the 19<sup>th</sup> century. The underlying factors include the development of mass manipulation, the decline of humanist aspirations, the evaporation of sociability, and the disintegration of spiritual unity of society.

The goal-directed linearity of tonal music emerged during the transition between the Renaissance and Baroque eras, resulting from the musical imitation of human passions, or of direct emotional expression based on oral language. Music then imitated gestural and rhetorical features of the expressive poetic discourse, and this made music capable of expressing human affective interiority. Beforehand, complex human emotional processes could be communicated essentially through lyrics, but not by means of purely musical resources. In this sense, the music of 17<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries could be regarded as a fundamentally *humanistic* art.

Since the beginning of the modernist period, the most advanced musical movements expressed several mutually related tendencies, including the suspension of time linearity and the valorization of musical space, the rejection of verbal language as a model of musical language, and the distancing or even the repression of gestural immediacy. The reason that these processes were interdependent is because the model of tonal music was principally not the verbal language itself, but the *prosody and paralinguistic stream* that accompany verbal language, i. e. not grammar and rational signification, but intonation and gesture. The distrust of human affective communication and community, one of the significant components of the crisis of Humanism, resulted in the rejection of gestural immediacy in music, and in the erection of a communication barrier — a sort of protection of high art’s purity. Another important element related to gestural immediacy was that references to dance music underwent the same fate: they progressively disappeared from avant-garde music as a palpable reference. In these conditions, the art music became more and more „cryptic“, and one of the most important keys to understand such its message was the ability to hear music in a quasi-spatial mode.

---

15 „The great promise“ consists of happiness, freedom, and abundance that should be reached due to progress, understood in a material way.

Significantly, the most radical and conceptually pure models of music centered around quasi-geometric space, space-substance, and SIMG, were produced during the 1950s and early 60s. With the end of musical modernism and the beginning of the postmodern era, other tendencies gained prominence, such as theatricalisation (including that of gesture), pastiche and quotation, open form, irony, stylistic plurality, minimalism, and the restoration of old idioms, etc. The modernistic paradigms, however, continued to exist and to interact with them.

The very general theoretical frame that I have outlined here is to be developed and verified in more narrow historical and theoretical studies as well as in pedagogical use. It can contribute not only to the development of musical gesture studies, but also to the understanding of today's climate in musical creation.

#### REFERENCES:

1. Adorno Theodor W. 1973. *Philosophy of Modern Music*. Translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Bloomster. London: Sheed & Ward.
2. Ansermet, Ernest. 1983. *Ecrits sur la musique*. Neuchâtel: Éd. de la Bacconière.
3. Bériachvili, Georges. 2018. „Teoriya intonacii i issledovaniya o muzykal'nom zheste: perspektivy vzaimodejstviya i sinteza.“ [„Theory of Intonation and Musical Gesture Studies: Perspectives of Interaction and Synthesis.“] *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]*, 18, 131-178. [In Russian] [http://imti.sias.ru/upload/iblock/335/imti\\_2018\\_18\\_131\\_178\\_beriachvili.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/335/imti_2018_18_131_178_beriachvili.pdf)
4. Bériachvili, Georges. 2013. „L'intonation et le geste expressif: de l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique.“ In *Topicality of Musical Universals / Actualité des Universaux musicaux. Additional contributions*. Edited by Jean-Luc Leroy, 12-32. <http://www.trans-mut.fr/ressource/universals-files/pdf/7c.%20MU%20WEB%20Additional%20contributions.pdf>
5. Bériachvili, Georges. 2010. *L'espace musical: concept et phénomène. A travers l'avant-garde des années 1950-60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...)*. PhD thesis. University of Rouen, 302 p.
6. Bériachvili, Georges. 2009. „L'espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis: phénoménologie et implications esthétiques (Klavierstück I et Herma).“ *Education musicale*, 563, 35-41.
7. Cox, Arnie. 2016. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press.
8. Fromm, Erich. 1976. *To have or to be?* New York: Harper & Row.
9. Hatten, Robert S. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
10. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
11. Imberty, Michel. 2005. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L'Harmattan.
12. Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
13. Ligeti, Gyorgy. 1960. „Pierre Boulez: decision and automatism in Structure Ia.“ *Die Reihe*, 4, 36-62.

14. Lochhead, Judy. 2019. „Review-Essay on Suzannah Clark and Alexander Rehding, eds., *Music in Time: Phenomenology, Perception, Performance* (Harvard University Press, 2016).“ *Music Theory Online*, 25(4). Retrieved May 2, 2020 from the World Wide Web <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.lochhead.html?fbclid=IwAR2O2N8vBtOZDyg1E4GK39G7j-8l7v0xtHmCC-AWsfslTyYpSID16dF8qc>
15. Schaeffer, Pierre. 2017. *Treatise of Musical Object*. Translated by C. North and J. Dack. Oakland, California: University of California Press.
16. Smith, David W. 2018. „Phenomenology.“ In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edited by Edward N. Zalta. Retrieved March 10, 2020 from the World Wide Web <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>
17. Solomos, Makis. 1998 „L'Espace: Musique/Philosophie. Edited by Jean-Marc Chouvel and Makis Solomos, 211-224. Paris: L'Harmattan.
18. Stockhausen, Karlheinz. 1959. „...How Time Passes...“ *Die Reihe*, 3, 10-40.
19. Stockhausen, Karlheinz. 1963. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Vol. I, Köln: DuMont-Buchverlag.
20. Wallmark, Zachary & Iacoboni, Marco & Deblieck, Choi & Kendall, Roger A. 2018. „Embodied Listening and Timbre Perceptual, Acoustical, and Neural Correlates.“ *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(3), 332-363.

## Muzički gest i fenomenologija muzičkog prostora u avangardnoj muzici 20. veka

**Apstrakt:** Ovaj rad predlaže konceptualni okvir koji uspostavlja vezu između dva osnovna koncepta muzičke teorije: *muzičkog gesta* i *muzičkog prostora*.

Odvijanje u vremenu je osnovna karakteristika muzičkog gesta. Međutim, u plastičnim umetnostima gest je predstavljen samo u prostornom obliku. Pošto muzika poseduje svoj unutrašnji prostor, logično je pretpostaviti da muzički prostor može nositi i oprostorene gestovne „otiske“. Da bi se opisalo takvo indirektno manifestovanje gesta, autor uvodi koncept *prostornog otiska muzičkog gesta* (SIMG). Ovaj koncept podrazumeva fenomenološki pristup muzičkom prostoru, u skladu sa kojim fenomen muzičkog prostora uključuje sve oblike kvaziprostornih mentalnih reprezentacija same muzike, i isključuje sve apstraktne reprezentacije kao što su *prostor između tonskih visina*, *prostor* vrednosti parametara, šeme formalne strukture, itd.

Izdvaja se pet opštih aspekata fenomena muzičkog prostora:

- Kvazigeometrijski prostor: mentalni prikaz muzike, zasnovan na analitičkoj prostornoj viziji njegovih elemenata (zvukova, slojeva, figura, oblika, itd.).
- Prostor kao zvučna supstanca: povezanost zvuka s bojom, svetlošću, materijalom, fizičkim svojstvima supstanci, itd.
- Energetski prostor: kvaziprostorni prikaz sila koje deluju u muzičkom procesu.
- Sintetički vremenski prostor velikih razmara.
- Fizički prostor.

Ove vrste prostornih prikaza uglavnom koegzistiraju, ali jedan od njih može steći vodeću ulogu u određenim stilovima. U razvoju umetničke muzike tokom prošlog veka, prioritet je bio na trima komponentama: kvazigeometrijskom prostoru, prostoru kao supstanciji i fizičkom prostoru. Citirajući dela Šenberga, Veberna, Štokhauzena, Ksenakisa i Ligetija, autor razmatra neke paradigmatične primere u kojima SIMG postaje ključni element, posmatrano s tehničkog i estetskog stanovišta.

U poslednjem delu rada, izlaže se hipoteza prema kojoj bi proces „spacijalizacije“ muzike i „migracije“ gesta u muzički prostor mogao biti rezultat kulturne traume. Ta se trauma sastoji od nepoverenja u ljudsko zajedništvo i katarzičnu utehu putem direktnе empatije ili, šire rečeno, nepoverenja u humanizam.

**Ključne reči:** muzički gest, muzički prostor, otelovljenje muzičke spoznaje, muzika avangarde, muzičko vreme (linearnost/nelinearnost).

**Haruki Noda**

The Institute of Musicology and Musical Performance  
The University of Music and Performing Arts Vienna  
Austria

UDC 78.071.1:929 Schönberg A.  
doi: 10.5937/ZbAkU2008073N  
Scientific review

## Cross-Contaminations: On Schönberg's political beliefs and his music theoretical writings<sup>1</sup>

**Abstract:** This paper aims to show how Arnold Schönberg's political views permeate his theoretical writings and to a lesser degree even his musical works. Scholars usually point to works such as *Ode to Napoleon Buonaparte* or *A Survivor from Warsaw*, when discussing Schönberg's political thinking. Only seldom have scholars dealt with a more uncomfortable facet of this topic: Schönberg, for the longest time, was a convinced German nationalist. As late as 1931, ten years after the incident at Mattsee, he wrote *Nationale Musik*. In this short text, Schönberg tries to explain why German music is supposedly superior to that of other nations. In trying to prove his point, he uses many theoretical and analytical concepts, such as „Gedanke“, „Gestalt“, chromaticism, polyphony and homophony, „Themen und Sätze“, „Variation und Variierung“, etc. These terms and concepts are also continuously used in Schönberg's ‘non-political’ writings such as *Harmonielehre* (1911), *Der musikalische Gedanke* (1934–36) and *Fundamentals of Composition* (1937–48). This paper re-examines these texts critically and illustrates the cross-contamination between political beliefs and music theoretical thought within the writings of Schönberg.

**Keywords:** Schönberg, nationalism, polyphony, Gedanke, Gestalt.

Although, in a newspaper article of 1928, claiming to not being politically involved („I have nothing to do with politics and would like to keep inconsequential private opinions to myself“<sup>2</sup> [Schönberg, 1928: 3])<sup>3</sup>, Arnold Schönberg, called by the editor of this article „Führer der deutschenmusikalischen Modernen“ („leader of German musical modernism“), had been surprisingly vocal about political matters

1 This paper was originally presented at the 16<sup>th</sup> International Conference on Music Theory in Rimini October 2019.

2 „Mit Politik aber [...] habe ich nichts zu tun und möchte unmassgebliche Privatmeinungen gern für mich behalten dürfen.“

3 This and all following translations by the author.

throughout his life. This is especially true for, as it is labeled in the index of Schönberg's Nachlass<sup>4</sup>, 'Jewish affairs', but there also exist statements concerning e.g. the surge of fascism in the 1930s (See for example *Über Macht, Mehrheit, Demokratie, Faschismus etc.* – Schönberg, 1932) and, a rather uncomfortable facet of this topic and seemingly in opposition to the aforementioned, a multitude of letters, articles, and other writings giving expression to his German nationalistic beliefs. As late as 1931, ten years after the incident at Mattsee (See Waitzbauer, 2003), Schönberg wrote *Nationale Musik*. In this short text, he tries to explain why German music is supposedly superior to that of other nations. In trying to prove his point, he uses many theoretical and analytical concepts, such as „Gedanke“, „Gestalt“, chromaticism, polyphony and homophony, „Themen und Sätze“, „Variation und Variierung“, etc. These terms and concepts are also continuously used in Schönberg's 'non-political' writings such as *Harmonielehre* (1911), *Der musikalische Gedanke* (1934–36) and *Fundamentals of Composition* (1937–48). This paper tries to illustrate the cross-contamination between political beliefs and music theoretical thought within the writings of Schönberg.

Few scholars, as it seems, have dealt with this topic. Hermann Danuser, in his text „Schönberg und die Idee einer deutschen Musik“, gives a broad overview. He identifies the roots of German nationalistic conceptions of art within the philosophy of Gottfried Herder. Danuser further explains how these conceptions influenced Schönberg's musical thought („Musikdenken“) and how he – due to the rise of racial ideologies, the takeover of the National Socialist party, and his consequent emigration and reversion to Judaism, although superficially dissociating himself from any German nationalistic tendencies – never changed his „Musikdenken“: In his late writings he simply exchanged the labeling of music as 'German' with 'classical' (Danuser, 1997). „Max Reger und Arnold Schönbergs 'deutsche Musik'" by HarmutKrones on the one hand is far more polemical, on the other hand also delves much deeper into how Schönberg's concept of German music is expressed in his musical works. Krones achieves this by analyzing works by Max Reger as well as Schönberg. The main focus point of these analyses is the excessive usage of contrapuntal techniques and chromaticism in those works. But Krones also highlights in more detail the intricate conflict between Schönberg's nationalistic beliefs and his Jewishness. Additionally, although dealing with German as well as Zionist nationalism (!) only tangentially, Hanns-Werner Heister's text „Politik, Kunst, Religion: GewaltbeiSchönberg“ should be mentioned. Heister works out how the complex field of violence is a constant theme not only in Schönberg's biography, but also in his artistic as well as theoretical works, and how this is intrinsically linked with his political and religious views (Heister, 2003: 54–56).

---

<sup>4</sup> Schönberg's Nachlass is kept in the archive of the Arnold Schönberg Center Vienna. All the primary sources of this article can be found in that archive.

It is important to understand, that *Nationale Musik* is by far not the only text by Schönberg trying to explain what characteristics and compositional techniques make music supposedly German. For this paper, in addition, *Ostinato* (1922), *Volksmusik und Kunstmusik* (1928), and *Veralte und NeueMusik* (1932–33) are taken into consideration. In the following Schönberg's idea of cultural hegemony/conflict (1), as well as three music theoretical aspects (counterpoint/homophony (2), repetition/variation (3) and the concept of 'Gedanke'/'Gestalt'/'Form'(4)), which can be found in these texts are being examined more closely: (1) *Nationale Musik* opens with: „Every nation can achieve hegemony in the field of arts. This does even not seem to hinge on economic or military superiority“<sup>5</sup> (Schönberg, 1931: 1). In these opening sentences Schönberg unveils two main concepts, which are fundamental to the whole text and consecutively crucial for the understanding of the following examples from other texts. First one being the idea, that such thing as cultural hegemony does exist, second one that this hegemony is reached by other means than economic or military ones. Cultural hegemony, according to Schönberg, manifests itself when the cultural products of a 'race' or nation achieves a state, where „the whole remaining artistic world only knows one goal: to emulate this national art without asking how and to what extent it is actually achievable“<sup>6</sup> (Schönberg, 1931: 1–2). This hegemony is attained, as mentioned, not by economic or military means, but by „the power of genius, the power of thought, the art of portrayal“<sup>7</sup> (Schönberg, 1931: 1). Especially 'Gedanke' and 'Kunst der Darstellung' are key-concepts in the theoretical writings by Schönberg and will be discussed in the following. Attaining but also preserving cultural hegemony supposedly implies conflict and even (cultural) war, as Schönberg points out. In the paragraph, for example, in which Schönberg deals with the perception of Richard Wagner's music outside of Germany, he deliberately uses terminology reminiscent of military language: “The music of Wagner was not only the best and most substantial of its time, surpassing not only that of Berlioz, Auber, Meyerbeer, Bizet, Rossini, Bellini and many more, but it was also the music of 1870s Germany, which, with all its merits conquered the world of its friends and its enemies [...]”<sup>8</sup> (Schönberg, 1931: 6). Wagner's music *conquered* its friends and enemies. In the following, Schönberg concretises the idea of cultural conflict/war. „It was recognized however, that exporting cultural goods influences the economy advantageously and therefore, the liberation from the influence of Wagner's

5 „Jedes Volk kann die Hegemonie in der Kunsterwerben. Das scheint nicht einmal von der wirtschaftlichen oder militärischen Uebermacht ab zu hängen.“

6 „Die gesamte übrige Kulturwelt nur ein Bestreben kennt: dieser nationalen Kunst nachzueifern, ohne dabei zu bedenken, ob und inwieweit ihr Vorbild erreichbar ist.“

7 „Die Macht des Genies, die Macht des Gedankens, die Kunst der Darstellung.“

8 „Die Musik Wagners war nicht nur die beste und bedeutendste ihres Zeitalters, überragte nicht nur Berlioz, Auber, Meyerbeer, Bizet, Rossini, Bellini und a.m. sondern sie war auch die Musik des Deutschland von 1870, welches mit allen seinen Leistungen die Welt seiner Freunde und Feinde eroberte [sic!].“

music was the battle cry of musicians before the war<sup>9</sup> (Schönberg, 1931: 7). Here Schönberg furthermore introduces the concept, that there is a correlation between trade of cultural and commercial goods<sup>10</sup> and also between ‘cultural war’ and the First World War. This becomes even more apparent in the following:

„It is strange that it [the claim that Debussy’s harmonic progressions being actually inventions by German composers] was never taken into account, [...] although the battle against German music during the war was primarily a battle against my music [...] – it is strange therefore, that no one has taken into account, that my music, which emerged on German grounds without the influence of foreign countries, is an art that, in the way it effectively opposes the Latin’s and Slav’s attempts at reaching hegemony, springs from the tradition of German music.“<sup>11</sup> (Schönberg, 1931: 8–9)

This specific idea of being at war in order to reach/maintain cultural hegemony, especially with Schönberg himself at the frontlines does appear in numerous other texts. In *Veraltete und Neue Musik*, Schönberg uses the metaphor of a battlefield to describe rather sarcastically the conflict between ‘neue’ and ‘veraltete’ music: „[...] we know almost as little about new music as its pioneers, if one can call the people from the musical hinterland, who, outside of the actual battlefield, vegetate in a parallel history, if one should call them pioneers“<sup>12</sup> (Schönberg, 1932–33: 4). Similar ideas can be found almost one, respectively two decade(s) earlier in *Harmonielehre*. Already here Schönberg compares the conflict between modernism and conservatism with actual war: „Because new music is in need of being performed rather than defended, and the interest in repelling attacks diminishes, the more evident it becomes, how the attackers only destroy themselves, when they deploy criticism against work, impotence against power, sterility against productivity“<sup>13</sup> (Schönberg, 2010: 488). And also, describing

9 „Aber man hatte erkannt, dass Export eines Kulturwertes den Export günstig beeinflusste und so war die Befreiung vom Einfluss der Wagnerschen Musik der Schlachtruf der Musiker vor dem Kriege.“

10 The same concept can be found already in *Harmonielehre* where Schönberg casts a doubt on the theory, that the whole tone scale was ‘imported’ from East-Asia by the Russians and French (Schönberg, 2010: 467).

11 „Es ist merkwürdig, dass es noch nie beachtet wurde, [...] obwohl der Kampf den man während des Krieges gegen deutsche Musik führte, in erster Linie ein Kampf gegen die meinige war [...] – es ist also merkwürdig, dass noch niemand beachtet hat, dass in meiner Musik, die von [sic!] Ausland unbeeinflusst auf deutschem Boden entstanden ist, eine Kunst vorliegt, die, wie sie den Hegemoniebestrebungen der Romanen und Slawen aufs Wirksamste entgegentritt, durchaus den Traditionen der deutschen Musik entsprungen ist.“

12 „[...] wir wissen beinahe noch ebensowenig [sic!] über die Neue Musik, wie ihre Vorkämpfer, wenn man die Leute aus dem musikalischen Hinterland, die ausserhalb der eigentlichen Kampffront in der Etappe der Geschichtsparallelen vegetieren, wenn man diese also Vorkämpfer nennen darf.“

13 „Denn die moderne Musik hätte es nötiger, aufgeführt als verteidigt zu werden, und das Interesse, die Angriffe abzuwehren, nimmt desto mehr ab, je augenfälliger es sich zeigt, wie die Angreifer nur sich

his ‘plan of attack’ (which basically can be summarised as ‘attack is the best form of defence’): „Since, according to good old military wisdom, every defence can be obtained by attacking, therefore a good defence almost is indistinguishable from attacking: [...] Here I openly and honestly attack with the intention to exterminate; not I am the defender but they are“<sup>14</sup> (Schönberg, 2010: 489). It is important to emphasize that Schönberg’s understanding of modernism and conservatism (which itself is a theme complex enough for its own paper) is inherently linked with his concept of cultural hegemony of a race or nation and therefore nationalism/chauvinism, which becomes apparent when looking at his delineation of counterpoint/homophony.

(2) Counterpoint and homophony are, according to Schönberg, two „main dimensions of musical art“<sup>15</sup> (Schönberg, 1932–33: 2). They constitute a dialectical opposition. While one of the two „is being worked on exclusively, the other is left behind, so that the next wave has to bring further development of the neglected dimension“<sup>16</sup> (*Ibid.*) Schönberg claims, that Johann Sebastian Bach is a key figure not only for the cultural hegemony of ‘Germany’ (Schönberg, 1931: 2–3) but also in the ‘conflict’ between counterpoint and homophony. Schönberg agrees with the popular narrative, that contrapuntal music reached its culmination through Bach. At the same time, Bach supposedly can be partially considered as the inventor of motivic/developing variation (Schönberg, 1931: 4, 5–6; and Schönberg, 1932–33: 5), which itself is the main feature of homophonic music („Homophonic music can be called the style of ‘developing variation’“ [Schönberg, 1967: 8; see also Schönberg, 1934–36: 83]). But, „the attempts to overthrow the art of the masters of counterpoint is initiated under the leadership of the Latins: Italian and French composers“<sup>17</sup> (Schönberg, 1931: 3). Schönberg in addition points out, that it is surprising, that especially in the era of homophonic music, German hegemony became noticeable, although the homophonic style does not correspond with the „deutschen Wesen“ („German character“), „denn Bach beweist das Gegenteil“ („since Bach proves the opposite“ [Schönberg, 1931: 3]). This shows, that Schönberg seemingly deemed polyphonic music more German (and consequently probably superior).

selbst vernichten, wenn sie die Kritik gegen das Werk, die Ohnmacht gegen die Macht, die Sterilität gegen die Produktivität aufmarschieren lassen.“

14 „Wenn nun auch, nach alter guter militärischer Weisheit, jede Verteidigungsaufgabe angriffsweise gelöst werden, eine gute Verteidigung sich also vom Angriff kaum unterscheiden soll: [...] Hier greife ich offen und ehrlich an mit dem Willen, zu vernichten; nicht ich bin Verteidiger, sondern sie.“

15 „Hauptdimensionen der Tonkunst.“

16 „Ausschliesslich bearbeitet wird, bleibt die andere dermassen zurück, dass die nächste Welle dann die Weiterentwicklung der vernachlässigten Dimension bringen muss.“

17 „Die Umsturzbewegung gegen die Kunst der Meister des Kontrapunktes beginnt unter der Führung romanischer: italienischer und französischer Komponisten.“

Similar to the dialectic pair polyphony/homophony, Schönberg sees the aesthetic categories ‘new’ („neue“) and ‘outdated’ („veraltete“) music as, if you will, two sides of the same coin. He claims, that, while Bach was writing „Werk um Werke iner neuen Kunst“ („work after work of new art“), his surroundings ignored those works and „ihre Neuheit“ („their novelty“) and deemed other music ‘modern’/‘new’ (Schönberg, 1932–33: 5). More than that, they (Bach’s contemporaries) called his music „veraltet“. But, according to Schönberg, „two hundred years later the relations are opposite: what was regarded as new is outdated and Bach is *eternal*“<sup>18</sup> (Schönberg, 1932–33: 6). This is mainly due to the fact, that Bach’s music represents „neuen Inhalt“ („new content“), „neue Gedanken“ („new thoughts“) and „neue Technik“ („new technique“), while the music of his contemporaries merely tried to utilise the whole „musikalischen Raum“ („musical space“) in a new way (*Ibid.*). Looking at *Nationale Musik*, it becomes evident, that Schönberg sees himself in the same position as Bach supposedly found himself in the past. After the ‘invention’ of composing with „12 nur auf einanderbezogenen Tönen“ (Schönberg, 1931: 6) (In this context it seems superfluous to mention the well-known remark(s) concerning German hegemony by Schönberg after ‘inventing’ the twelve-tone-method in 1921 [See also Schoenberg, 2003]) the way of writing of composers had to change unexpectedly and unpredictably, as it was the case after Bach. Furthermore, he understands the usage of all twelve tones as a new form of polyphony („[harmonic] polyphony“<sup>19</sup> [Schönberg, 1931: 5]). The whole text then concludes with following paragraph: „I am convinced that one will recognize in what is new, how it is intrinsically connected with the best, that which was given to us as an example. I claim the achievement of having written true new music, which in the same way is built upon tradition, will become tradition itself“<sup>20</sup> (*Ibid.*: 11). Not only does Schönberg’s dialectical thought become apparent in his juxtaposition of „neue Musik“ and „Tradition“, it is also striking how, although the *Nationale Musik* is about ‘German hegemony’ in music, Schönberg concludes not with the claim of having written „truly German music“ but „eine wahrhaft neue Musik“ („truly new music“). And, it would not be farfetched to think of interchanging „neu“ respectively ‘Deutsch’ with ‘polyphon’, as these terms are evidently intertwined in Schönberg’s „Musikdenken“.

(3) In *Fundamentals* Schönberg points out, that „[v]ariations are primarily repetitions, which would become intolerable without constant restimulation of the listener’s interest“ (Schönberg, 1967: 167). And in the chapter „Advice for Self-

18 „zweihundert Jahre später ist das Verhältnis umgekehrt: was als neu gegolten hat, ist veraltet und Bach ist blass e w i g.“

19 „(harmonische) Polyphonie“.

20 „Ich bin überzeugt, dass man einmal in diesem Neuen erkennen wird, wie innig es mit dem Besten verbunden ist, was uns als Vorbild gegeben war. Ich maße mir das Verdienst an, eine wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist.“

Criticism“ he writes: „Too many repetitions of tones or melodic figures are annoying [...]“ (Ibid.: 116). These are very reasonable statements. But they change their meaning considerably, when one sheds a different light on them. In a handwritten note titled *Ostinato* from 1922 Schönberg writes the following:

„For me – this does not have to be true to anyone else – the first thing I expect from a work of art is: Richness! This meagreness of Latins and their Russian, Hungarian, English, American etc. imitators, even though it is supposed to be funny, is for me always ridiculous and tormenting. The method: to repeat a figure until [...] something intellectual emerges [...]; this method reminds me very much of the humor of drunkards. [...] But every time one smiles about this: each time with less sympathy, and especially: with less respect! Instead increasingly the feeling of unease: the feeling of annoyance or even disgust!“<sup>21</sup> (Schönberg, 1922: 1)

Especially in *Der musikalische Gedanke* Schönberg clearly constitutes a connection between ‘repetition’ and ‘primitive’. E.g. „Repetition; endless, mostly unvaried repetition is the first and only method, by which primitive music can fill a time span longer than the duration of a motive“<sup>22</sup> (Schönberg, 1934–36: 63); and „Out of experience we know, that primitive music does not know any other way of continuation than repetition (simply complete, unchanged, exact repetition)“<sup>23</sup> (Schönberg, 1934–36: 136). Although he never specifies what he sees as „primitive Musik“, looking at *Ostinato* one can assume that Schönberg is alluding to the music of „Lateiner und ihrerrussischen, ungarischen, englischen, amerikanischen Nachahmer“ – ‘Latins’ (which would be the French and Italians) and their Russian, Hungarian, English and American imitators.

(4) Schönberg states in *Der musikalische Gedanke* also, that „repetition of identical notes (which have the highest degree of coherence) do not create a Gestalt“<sup>24</sup> (Schönberg, 1934–36: 66). ‘Gestalt’, together with ‘Gedanke’ are some of the more

21 „Für mich – das braucht für keinen anderen wahr zu sein – ist das erste, was ich vom Kunstwerk erwarte: Reichtum! Diese Dürftigkeit der Lateiner und ihrer russischen, ungarischen, englischen, amerikanischen etc Nachahmer ist für mich, obwohl [sic] sie oft komisch wirken soll, immer mehr lächerlich und peinigend. Diese Methode: eine Figur so lange zu wiederholen, bis sich [...] etwas ‚Geistreiches‘ herausstellt [...]; diese Methode erinnert mich zu sehr an den Humor der Betrunkenen [...]. Man lächelt allerdings jedesmal von Neuem über derlei; aber immer weniger Sympathie tut dabei mit, und insbesondere: immer weniger Achtung! Dagegen ein zunehmendes Missbehagen: Belästigungsgefühl bis Ekel!“

22 „Wiederholung; endlose, meist unvarierte Wiederholung ist das erste und einzige Mittel, mittels welchen die primitive Musik eine über die Dauer des Motivs hinausreichenden Zeitraum auszufüllen vermag“

23 „Aus der Erfahrung wissen wir, dass die primitive Musik keine andere Art von Fortsetzung kennt, als die Wiederholung (die einfach vollkommen unveränderte, getreue Wiederholung).“

24 „[d]je Wiederholung gleicher Töne (welche ja den größten Zusammenhang haben) erzeugt keine Gestalt.“

complex concepts in Schönberg's „Musikdenken“. As Christian Reineke has shown, Schönberg understands 'Gestalt' as a mean of expressing a 'Gedanke' (which harkens back to aforementioned concept of „Kunst der Darstellung“). Reineke presents 'Gestalt', 'Gedanke' and additionally 'Motiv' as elements of a hierarchical structure or gradiant: „Therefore, rhythmized sequences of tones become [...] main motives, the repetitions of these become main Gestalten, and these again constitute the basis of a mesh of variations, which encompass the whole work, and finally, this constitutes the epitome of a self-contained work of music“<sup>25</sup> (Reineke, 2007: 58, see also 56–58) The music piece in its entirety illustrates (as in ‘darstellen’) the ‘Gedanke’, or as Schönberg defines it: „How the main Gestalt changes under the influence of fighting forces within, [...] this constitutes the execution of the Gedanke, this is its Darstellung“<sup>26</sup> (Schönberg, 1934–36: 24). But it is important to understand, that the ‘Gedanke’ remains abstract, as Alexander Goehr describes it: „The conclusion we must draw is that the Idea is not of the tones themselves, in any particular order or combination, but that the tones cannot exist meaningfully without the hidden presence of the Idea“ (Goehr, 1984: 62).

As already mentioned, according to Schönberg, the „Macht des Gedankens“ and the „Kunst der Darstellung“ are the means, by which cultural hegemony is achieved. Although, in *Nationale Musik*, never defining what the ‘power of the idea’ precisely is supposed to be, he explains accurately, through which techniques it is expressed, namely the composition techniques of Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms and implicitly of course Schönberg himself. These techniques are mainly ways of creating or manipulating ‘Gestalten’. But a ‘Gedanke’ can also be expressed through the wrong techniques, as Schönberg describes in *Volksmusik und Kunstmusik*, an unfinished manuscript written three years earlier than *Nationale Musik*. In *Volksmusik und Kunstmusik*, most of the themes from *Nationale Musik* are already anticipated, while the latter delves deeper into music theoretical questions, the former depicts political matters in greater detail. Interestingly, in the very first paragraph, Schönberg uses the concept of ‘Gedanke’ in a non-musical context. He speaks of the necessity of having superior ideas than other nations in as many fields as possible („auf möglichst vielen Gebieten um einen Gedanken vorauszusein“ [Schönberg, 1925: 1]) in order to be able to produce export goods.<sup>27</sup> This would allow a nation to live of others („auf Kosten der andern leben“). Art as an effective medium of propaganda is supposed

25 „Demgemäß würden rhythmisierte Tonfolgen [...], zum Grundmotiv, dessen Wiederholungen zur Grundgestalt, diese wiederum zum Ausgangspunkt eines [...] das Werk ganze umfassenden Variationsgeflechtes und letzteres schließlich zum Innbegriff des in sich ‘geschlossenen Musikstückes’.“

26 „Wie sich die Grundgestalt verändert unter dem Einfluss der in ihr kämpfenden Kräfte, [...] das ist die Durchführung des Gedankes [sic], das ist seine Darstellung.“

27 A similar non-musical use of the concept of ‘Gedanke’ can be found in *Veraltete und neue Musik*. On p. 18, he calls the mechanism of pliers a ‘Gedanke’.

to be an especially precious export good. Inferior nations therefore try to create their very own nationalistic art or more specifically (art) music in order to fight against the cultural hegemony of another nation. Schönberg claims, that this is most often done applying the techniques of the prevailing nations music onto the very own folk music. But, Schönberg concludes, this method yields a faulty outcome: „Although something can only become folkloric if it can be understood by everyone, being thought or expressed in a way, that everyone understands it, it is an important feature of higher Gedanken, that they cannot be understood without certain education of thought“<sup>28</sup> (Schönberg, 1925: 2). Remarkably though, Schönberg does not specifically speak of German but of Western- and Central-European superiority in this text. It nevertheless is an explicit manifestation of his chauvinistic (and in consequence nationalistic) worldview.

Many of Schönberg's music theoretical concepts originate from non-musical contexts. As Goehr for example suggests, might 'Gedanke' be inspired by the writings of Karl Kraus (Goehr, 1984: 66). Another example would be 'liquidation', which originally is a term used in economics and chemistry (See Heneghan, 2019: 75–83). Therefore it does not come as a surprise that Schönberg also uses these and other concepts in his political writings. However, similar to the 'chicken or the egg'-dilemma, the direction of flow very often is not clear – are Schönberg's music theoretical writings inherently influenced by his political beliefs or are his political writings inherently influenced by his music theoretical thought? One would instinctively consider the latter to be more likely, but as the aforementioned examples show, even the 'early' *Harmonielehreis* already 'contaminated' with martial, militant, and chauvinistic conceptions. To a much lesser degree, this also can be said about the later music theoretical writings discussed in this paper. Schönberg's political views in his day were rather ordinary, and compared to, for example, those of his pupil Anton Webern rather tame (See e.g. Fiebig, 1995). Ernst Krenek went as far as calling the pupils of Schönberg „Pariahs [...] who lived the life of wild-eyed monks in a fanatic militant congregation“<sup>29</sup> (Quoted from Permoser, 2009: 530), although exactly this emanating fanatic, even militant aura described by Krenek could be, what makes the Second Viennese School nowadays an appealing subject for such broad scholarly engagement.<sup>30</sup> Nevertheless, it has to be emphasised that, looking at the current political landscape, German nationalism inexplicably still bears notable relevance, and therefore, still is a concern of current politics. In conclusion, taking the persistent strong influence of Schönberg's „Musikdenken“ on today's music theory into account, its rather uncomfortable aspects definitely should not be ignored.

28 „Während nämlich volkstümlich nur werden kann, was von allen erfasst werden kann, was also entweder so gedacht oder so gesagt ist, dass es jeder verstehen kann, ist es ein wesentliches Merkmal höherer Gedanken, dass sie kaum ohne eine gewisse Schulung des Denkens begriffen werden können.“

29 „Ausgestoßene [...] [die] das Leben eines fanatischen, militärischen Ordens gefährlicher, wildäugiger Mönche lebten.“

30 A fascination which still is seldom shared by concertgoers.

**REFERENCES:****Primary Sources by Arnold Schönberg**

1. Schönberg, Arnold. 1922. *Ostinato*. T34.05. Arnold Schönberg Center, Vienna.
2. Schönberg, Arnold. 1925. *Volksmusik und Kunstmusik*. T36.07. Arnold Schönberg Center, Vienna.
3. Schönberg, Arnold. 1928. *Fehlt der Welt eine Friedenshymne*. T14.30. Arnold Schönberg Center, Vienna.
4. Schönberg, Arnold. 1931. *Nationale Musik*. T35.39. Arnold Schönberg Center, Vienna.
5. Schönberg, Arnold. 1932–33. *Veralte und neue Musik*. T66.04. Arnold Schönberg Center, Vienna.
6. Schönberg, Arnold. 1932. *Über Macht, Mehrheit, Demokratie, Faschismus etc.* T 33.23. Arnold Schönberg Center, Vienna.
7. Schönberg, Arnold. 1934–36. *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*. T65.03. Arnold Schönberg Center, Vienna.
8. Schönberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*, edited by Gerald Strang and Leonard Stein, Pacific Palisades CA: Belmont Music Publishers.
9. Schönberg, Arnold. 2010. *Harmonielehre*, Vienna: Universal Edition.

**Secondary References**

1. Danuser, Hermann. 1997. „Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik.“ In *Das Deutsche in der Musik*, edited by Marion Demuth, 26–36. Dresden: Zentrum für zeitgenössische Musik, UniMedia.
2. Fiebig, Paul. 1995. „Einreden oder auch: Für und Wider. Anton Webern, Komponist, autoritärer Charakter.“ In *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, edited by Stefan Litwin and Klaus Velten, 126–136. Saarbrücken: Pfau.
3. Goehr, Alexander. 1984. „Schoenberg and Karl Kraus: The Idea behind the Music“, In: *Music Analysis*, Vol. 4, No. 1/2, Special Issue: King's College London Music Analysis Conference, 59–71.
4. Heister, Hanns-Werner. 2003. „Politik, Kunst, Religion: Gewalt bei Schönberg.“ In: *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, edited by Christian Meyer, 31–63. Vienna: Arnold Schönberg Center.
5. Heneghan, Áine. 2019. „Liquidation and Its Origins“, In: *Journal of Music Theory* 63:1, 71–102.
6. Krones, Harmut. 2017. „Max Reger und Schönbergs ‘deutsche Musik’.“ In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Bd. 18, 326–352. Leipzig: Schröder.
7. Permoser, Manfred. 2009. „Sie lebten das Leben eines fanatischen, militärischen Ordens gefährlicher, wildäugiger Mönche...‘ Krenek und der Schönberg-Kreis – Stationen einer Annäherung.“ In: Bungardt, Julia (ed.), *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Harmut Krones*, edited by Julia Bungardt, 527–539. Vienna: Böhlau.
8. Reineke, Christian. 2007. *Der musikalische Gedanke und die Fasslichkeit als zentrale musiktheoretische Begriffe Arnold Schönbergs* (=Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft Band 10), Kassel: Bosse.
9. Schoenberg, E. Randol. 2003. „The Most Famous Thing He Never Said.“ In: *Arnold Schönberg*

- und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, edited by Christian Meyer, 27–30. Vienna: Arnold Schönberg Center.
10. Waitzbauer, Harald. 2003. „Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis.“ In: *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, edited by Christian Meyer, 14–26. Vienna: Arnold Schönberg Center.

### **Unakrsna kontaminacija: o Šenbergovim političkim uverenjima i njegovim muzičko-teorijskim napisima<sup>31</sup>**

**Apstrakt:** Ovaj rad ima za cilj da pokaže kako politički pogledi Arnolda Šenberga prožimaju njegove teorijske napise, a u manjoj meri čak i njegova muzička dela. Kada govore o Šenbergovom političkom razmiljanju, stručnjaci obično ukazuju na njegove kompozicije „Oda Napoleonu Bonaparti“ ili „Preživeli iz Varšave.“ Tek retko se bave manje ugodnim aspektom ove teme: Šenberg je veoma dugo bio pristalica nemačkog nacionalizma. Još 1931. godine, deset godina nakon incidenta u gradu Matze, napisao je *Nationale Musik* [Nacionalna muzika]. U ovom kratkom tekstu, Šenberg pokušava da objasni zašto je nemačka muzika navodno superiornija od muzike drugih naroda. U pokušaju da dokaže svoje stavove, on koristi mnoge teorijske i analitičke koncepte, poput „Gedanke“ [Misao], „Gestalt“ [Geštalt], hromatizma, polifonije i homofonije, „Themen und Sätze“ [Teme i rečenice], „Variation und Variierung“ [Varijacija i variranje], itd. Ovi pojmovi i koncepti se takođe kontinuirano koriste u Šenbergovim „nepolitičkim“ napisima kao što su *Harmonielehre* [Harmonija] (1911), *Der musikalische Gedanke* [Muzička misao] (1934–36) i *Osnovi kompozicije* (1937–48). Ovaj rad kritički preispituje ove tekstove i ilustruje unakrsnu kontaminaciju političkog uverenja i muzičko-teorijske misli unutar Šenbergovih napisu.

**Ključne reči:** Šenberg, nacionalizam, polifonija, Gedanke, Gestalt.

---

31 Ovaj rad je prvo bitno predstavljen na 16. Međunarodnoj konferenciji o teoriji muzike u Riminiju 2019. godine.

## **Franz Liszt's „Bell Compositions“: Attempting a Survey**

**Abstract:** Musical instruments are particularly well suited to awaken associations at the sonic level. Their sound thus may represent an appropriate „sonic code“ for the most varied descriptions of moods. This becomes particularly clear with the sounds of bells and of the pipe organ. Both types of instruments are assigned to the sphere of the ecclesiastical and religious solely by their sonority. The sonic codes of bells and pipe organs have been used in compositions since the early 19<sup>th</sup> century. Although, the musical works where they appear must not automatically be linked to church music, since a specific sonic boundary between church music and secular works may become fluid or be completely dissolved.

Franz Liszt was a composer who increasingly created religious moments in his musical works by using such „sonic codes“. He introduced organ and bell sounds in his works in a variety of ways. In this paper three distinct categories for the sounds of bells will be proposed. This systematic approach does not only affect bells in the real sense, but includes also the production of bell sound by other musical instruments. For each of the three categories numerous examples from Liszt's musical oeuvre are given.

The example of the analysis of the song „Ihr Glocken von Marling“ shows how Liszt uses the bell's sonic codes to connect with both, the sphere of the religious as well as with that of the secular. In this context, the compositional process of this song and a specific historical imagination attached to it are also highlighted, like the local legend that Liszt personally heard the bells in the village of Marling in South Tyrol. According to my recent evaluation of the documents related to the song „Ihr Glocken von Marling“ by Franz Liszt, this is rather unlikely.

**Keywords:** Franz Liszt, church music, bells, sonic code, classification of compositions.

Church music in the narrower sense is music that is specially foreseen for the church and the liturgical requirements of a service. According to this definition, it is relatively easy to distinguish it from music with a different purpose, like for secular contexts such as the stage or for music at home. The definition of church music becomes more complex when a musical work of the ecclesiastical-religious sphere mixes with another musical work of the secular domaine in the same work. In the past centuries the Vatican has repeatedly responded to the penetration of the secular into church music through councils and papal decrees. On the other hand, composers use intentionally sounds with a religious connotation in secular works to suggest the sphere of the ecclesiastical, of religion, the sacred, the supernatural, the numinous. They rarely are sanctioned for this practice.

Franz Liszt also composed a large number of church music works, i.e. works intended for church and worship, in a wide variety of forms and casts. In his fragment „Über zukünftige Kirchenmusik“ [*On Future Church Music*] (1834) Liszt defines church music in the above mentioned sense, namely as the music for „worship ceremonies“. However, immediately afterwards Liszt expands the term „church music“, which in his opinion „today“ is no longer appropriate:

„Although this word [church music] is usually only understood as the music that is customary in the church during worship ceremonies, I use it here in its broadest meaning. [...] Today, while the altar trembles and shakes, today, when the pulpit and religious ceremonies are used as issues for mockers and doubters, the art has to leave the inner of the temple and spread out into the outside world to find the setting for its great rallies.“<sup>1</sup> (Liszt, 1834: 55f)

Just as Liszt describes the mixing of the religious with the secular in music, also his own secular musical works get increasingly mixed with religious contents. By the way, a similar process is also due to his private life. A well-proven method of transferring the sphere of the religious, the unearthly, the sublime from the „inner of the temple“ into the outside world, i.e. into a secular context, is to use musical topoi, whose semantics – in this case religiosity or the sacred – are understandable for everyone. Two instruments are particularly suitable for this: the pipe organ and bells. Both instruments

1 Franz Liszt: Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst, = Gesammelte Schriften Band 2 [Collected Writings Volume 2], in das Deutsche übertragen von [translated into German by] Lina Ramann, Leipzig 1881, S. 55 f.

Original German version: „Obwohl man unter diesem Wort [Kirchenmusik] gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche Musik begreift, gebraucht es hier in seiner umfassendsten Bedeutung. [...] Heutigen Tags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigen Tags, wo Kanzel und religiöse Ceremonie dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.“

are associated with the church, representing the religious aura like no other instruments, since both are primarily used in the church within Christian worship. In this context, it is also noteworthy that even today these two instruments undergo a religious act of consecration before they can be heard for the first time; even renovated or restored pipe organs and bells are often consecrated one more time before they are put back into operation.

Therefore the use of the sound of bells and organs to generate a religious connotation in a work of secular purpose is an obvious procedure. It has to be mentioned in this particular context, that this is a phenomenon which appears only from the beginning of the 19<sup>th</sup> century music history on. From the point of view of Topic Theory, the generation of composers born in the first half of the 19<sup>th</sup> century were often committed to historisizing classical topics in music (Horton, 2014: 643)<sup>2</sup>. It is most likely that for Franz Liszt the sonic icon of the bell used in his „bell compositions“ is much more related to historical topics in music (in this case church music in general terms) than the attempt to comment any social fact of his time. Numerous composers until nowadays have used this sonic code to evoke religiosity. As a result, the boundary between ecclesiastical and secular music starts to become fluid, while Liszt's original definition of church music is maintained: Church music is understood as „the music customary used in the church during worship ceremonies“. In other words, music that was not composed for the liturgy, but extends into the sphere of the religious, is not to be perceived as „church music“. This refers to a selection of compositions of Franz Liszt where organ sounds as well as bell sounds are used, without being intended as church music in the definition of Franz Liszt himself. Definitions of this compositional process, like „semantic content“, evocation, metaphor etc. are not fully able to describe the composers inner motivation. Franz Liszt has made several statements about the symbolic in music. In his account about „Santa Cecilia“ by Raffael, Franz Liszt stated: „Für mich, der ich in der heiligen Cäcilie ein Symbol gesehen, besteht dieses Symbol.“<sup>3</sup> („For me, who have seen a symbol in the Saint Cecilia, this symbol exists“). In other words: If the sounds of bells are conceived as having symbolic meanings, these symbols become reality for the composer. This might be the fundamental aesthetic basis of Liszt's song „Ihr Glocken von Marling“. Any attempt to limit the use of bells or pipe organs to the sphere of religious contexts must fail in the case of Franz Liszt, for whom music as a medium transcends pure symbols by constructing new realities. Therefore, semiological-religious interpretations of Liszt's works, such as those made by Márta

2 Cf. Horton, Julian: Listening to Topics in the Nineteenth Century, in: Mirka, Danuta (Ed.): The Oxford Handbook of Topic Theory, Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 642-664.

3 Franz Liszt: Die heilige Cäcilie von Rafael, in: Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst, = Gesammelte Schriften Band 2 [Collected Writings Volume 2], in das Deutsche übertragen von [translated into German by] Lina Ramann, Leipzig 1881, S. 249.

Grabócz or Paul Merrick<sup>4</sup>, do not go far enough. This essay is intended to contribute to Liszt's aesthetic positions that go beyond a purely semiological perspective.

### *Three groups of „bell compositions“*

The following explanations concentrate on Liszt's „bell compositions“, e.g. compositions in which main importance is given to the sounds of bells. A possible classification of these compositions can be made according to genres. In compositions associated with church music, like oratorios, masses, among others, bells and pipe organ sounds are used again and again to express religious contents and a devotional mood, what is never the case in Liszt's purely secular compositions. However, this dichotomy between church and secular music is not relevant any longer for this selection of works where bells, their sounds and also their ecclesiastical meaning are in the forefront.

The broad midfield, in which the compositions alternate between ecclesiastical and secular styles, or even shift from secular to religious, can hardly be described in details. But it is precisely this intermediate area, in which secular compositions are mixed with religious appeal, occupying an extensive space in Franz Liszt's oeuvre. To define Franz Liszt's use of bell sounds by genre would be too vague. Instead, the classification presented below is based on the semantics of the bell sound. Three different work groups can be determined<sup>5</sup>:

**1. Compositions that have the word „bell“ [„Glocke“] or „bells“[„Glocken“] in their title and thus imply the idea of bell sound for listener and player, for example:**

- the song „Ihr Glocken von Marling“ (S. 328)
- the piano study „La Campanella“, No. 3 of the „Grandes études de Paganini“ (S. 141)
- the piano piece „Ave Maria (Die Glocken von Rom)“ (S. 182)
- the cantata „Die Glocken des Strassburger Münsters“ (S. 6)
- the piano fantasy „Grande fantaisie de bravoure sur La clochette“ (S. 420)

4 Cf. e.g. Grabócz, Márta: Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Paris 1996; Merrick, Paul: Revolution and Religion in the Music of Liszt, Cambridge 1987; Domokos, Zsuzsanna: Rom und das Ideal einer neuen Kirchenmusik, in: Altenburg, Detlef (Ed.): Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Köln 2011; Müller, Wolfgang W.: Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie. Musik und Theologie in der Romantik. Basel 2019.

5 All works of Liszt are numbered according to the catalogue of Liszt's works by Humphrey Searle (expanded by Michael Short and Leslie Howard). Short, Michael; Howard, Leslie: Ferenc Liszt (1811–1886): List of works: Comprehensively Expanded from the Catalogue of Humphrey Searle. Revised by Sharon Winklhofer. Milano 2004.

- the piano piece „Les Cloches de Genève“ (the ninth piece from the piano cycle „Années de pèlerinage: Première année (Suisse)“, S. 160)
  - the piano piece „La cloche sonne“ (S. 238)
  - the sixth piece of the piano cycle „Weihnachtsbaum“ [*Christmas Tree*] (second version, S. 186) is titled „Carillon“ and the ninth piece is titled „Abendglocken“ [*Evening Bells*]
- 2. Pieces in which bell effects are used: This refers to repetitively used fourth or fifth intervals, often in long note values and in an exposed (usually lower) position.** Such bell effects are not produced by bells, but by other instruments, like in the following works:
- in the piano quintet movement (with harp ad libitum) „Am Grabe Richard Wagners“ (S. 135)
  - in the piano piece (related to „Am Grabe Richard Wagners, S. 135) „Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal“ (S. 450)
  - in the melodrama „Leonore“ (for piano and recitation, S. 346)
  - in the concert paraphrase for piano „Miserere du Trouvatore“ (S. 433), in which reference is made to „Quasi campana“ at the beginning in the left hand
  - in the piano piece „Mosonyi's Grab-Geleit“ (S. 194), in which the left hand moves in the lowest piano position and should sound „like bells“ [„wie Glocken“]
  - in the Petrarca sonnet „Benedetto sia 'l giorno“ (the second piece in the first version, S. 270a), where in the middle part „dolcissimo religioso“ the left hand strikes the same bass note (the *D*) 21 times and is thus reminiscent of bells. Interestingly, Liszt starts with „Benedetto sia 'l giorno“ in the second version of the Petrarca sonnets (S. 270b) and omits in the middle section, which he calls no longer „dolcissimo religioso“, but „sempre dolcissimo“, the bells of the left hand. The corresponding „Sonetto 47 del Petrarca“ from the „Années de Pèlerinage: Deuxième Année (Italie)“ (S. 161) shows an intermediate form of both versions: The „dolcissimo“ – middle part brings the *G* in the left hand eight times as a bass note and thus reminds again of bells, but not as long as in S. 270a, in which the bass note can be heard almost four times as often in direct succession.
  - in the piano piece „Trauermarsch“ (S. 206/2) Liszt writes between the right and left hand, so it applies to both hands playing initially in unison: „Like ringing bells“ [„Wie Glocken-Geläute“]
  - in the piano piece „Vive Henri IV“ (S. 239), an imaginary bell sound appears from bar 23 on: Liszt writes „Glockenspiel et cymbales antiques et triangle“ as instructions for the piano player

### 3. Works that are orchestrated with bells and therefore refer to a sacred context:

These are usually large orchestral works in which one or more bells can be found in the instrumentation as a sound effect. The bell effects are often enhanced by other instruments. Examples for this are:

- the oratorio „Christus“ (S. 3; the final part „Resurrexit“)
- the oratorio „Die Legende von der Heiligen Elisabeth“ [*The Legend of Saint Elisabeth*] (S. 2), in which a deep bell in E is used in the final part („Feierliche Bestattung der Elisabeth“ [*Solemn Burial of Elisabeth*])
- the „Andante religioso“ – part of „Szózat und Hymnus“ (S. 353), in which a bell or tam-tam can be played „ad libitum“
- the first version of „Totentanz. Phantasie für Pianoforte und Orchester“ [*Dance of Death. Phantasy for Pianoforte and Orchestra*] published by Ferruccio Busoni (S. 126/1) still names the bell („Campana“) as an alternative to the tam-tam; the second version (S. 126/2) is only orchestrated with tam-tam.

This alternative use of tam-tam in place of real bells demonstrates that Liszt uses two sonic parameters to represent the ringing of bells: the sounding chords associated to the harmonic spectrum of the sounding bell, or the bells function as signal instruments with clear rhythmical features.

Liszt uses each of these three parameters as such: bells in the title, bell effects produced by other instruments and bell instrumentation. He uses each of these parameters alone, or combines one with another or with both others.

One work, for example, in which only one parameter is used, namely the use of bell effects, is the piano quintet movement (with harp ad libitum) „Am Grabe Richard Wagners“ (S. 135); neither verbal references to bells, nor the sound of real bells were evoked here by Liszt (Ex.1).

Example 1. „Am Grabe Richard Wagners“ (S. 135), bar 46 ff.

The other extreme case, a composition in which all three mentioned parameters are used, is the cantata „Die Glocken des Strassburger Münsters“ [The Bells of the Strasbourg Cathedral] (S. 6). In this work the word „bells“ appears in the title, the instrumentation includes bells and bell effects are produced by others instruments (Ex. 2).

Allegro agitato assai: alla Breve.

Allegro agitato assai: alla Breve.

2 Flöten.  
2 Hörner.  
2 Clarinetten in B.  
2 Fagotte.  
4 Hörner in F.  
2 Trompeten in F.  
2 Tenor. Posaunen.  
Bass. Posaune.  
Tuba.  
Pauken in F. C.  
2 Harfen.  
(unisono)  
1. Violinen.  
2. Violinen.  
Violen.  
Lucifer  
Baryton Solo.  
Sopran I u.II.  
Alt.  
Tenor I u.II.  
Bass.  
Orgel.  
Violoncelle.  
Castrabässe.  
Tiefe Glocken  
oder Tamtam.

**Example 2. „Die Glocken des Strassburger Münsters“ [The Bells of the Strasbourg Cathedral] (S. 6), part 2 „Die Glocken“[„The bells“], bar 1 ff.**

The full use of all three parameters does not necessarily express an increased form of a religious mood. Liszt can also in a more subtly way establish the connection to the religious sphere by only using parameter two and three (the use of bells and imitating the sound of bells). This can be illustrated by Liszt's song „Ihr Glocken von Marling“ for mezzo-soprano and piano.

*The song „Ihr Glocken von Marling“ (S. 328)*

The poem „Ihr Glocken von Marling“ by the Austrian poet Emil Kuh was set by Liszt for mezzo-soprano and piano in the Villa d'Este near Rome on July 14, 1874. Liszt dedicated this song to Princess Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst. The relationship with the dedicatee is multidimensional. On the one hand, Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst (Maiden name: zu Sayn-Wittgenstein) was the daughter of Countess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein and grew up in Weimar from 1849 on, where her mother fled with her after the separation from Carolyne's husband, to live with Franz Liszt. In adulthood, Marie lived in Vienna, where she maintained friendship with the writer Friedrich Hebbel. Hebbel, on the other hand, was a friend of the poet Emil Kuh, the author of „Ihr Glocken von Marling“. Emil Kuh also became the first biographer of Hebbel and the first editor of Hebbel's works. While working on his Hebbel biography, Kuh met at least once with Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst, as can be read in a letter to another friend of Franz Liszt, La Mara [Marie Lipsius], by Paul Bornstein, dated March 14, 1914: „I cannot regret enough, that he did not identify these memories as such, i.e. he did not publish absolutely literally, but revised it, so that today, with scientific rigor, it is no longer possible to say exactly where the princess ends and where Kuh begins.“<sup>6</sup>

Emil Kuh (born 1828 in Vienna, died 1876 in Merano) was not only active as a writer; his friend Friedrich Hebbel encouraged him to turn to write literary criticism and feuilletons and to edit works of other writers – at the same time denying him a great poetic talent. In 1864 Kuh finally received a professorship at the Vienna Business Academy, through which he secured his living. In the 1870s, Kuh suffered from a lung disease, so that he settled in the climatically favorable Merano. One of the neighboring villages of Merano beyond the Adige is Marling, which can be comfortably reached by walking from Merano. The bells of the church in Marling were legendary long

---

6 Handwritten letter from Paul Bornstein (1868-1939) to La Mara [Marie Lipsius] (1837-1927) from March 14, 1914, in: City History Museum Leipzig, Autograph Collection, Signature A/728/2010.

Original German version: „Nicht genug kann ich bedauern, dass er diese Erinnerungen nicht als solche kenntlich, d.h. absolut wörtlich publizierte, sondern sie überarbeitete, so dass man heut doch mit wissenschaftlicher Strenge nicht mehr genau sagen kann, wo die Fürstin aufhört und wo Kuh anfängt.“

before Kuh's stay in Merano: The large bell *Anna Maria*, for which a new casting has been documented for the late 16<sup>th</sup> century, was used – in a completely un-ecclesiastical manner – as a weather bell to alert thunderstorms. „Old, old times ago“ [„Vor alten, alten Zeiten“] *Anna Maria* should have been removed from Marling to the neighboring village Mais. It is said that *Anna Maria* even started to speak („I am called Anna Maria, I know all the weather, I drive away all thunderstorms, I stay on the Marling tower“ [„Anna Maria hoaßt, alle Wetter woäßt, alle Wetter vertreibt, auf dem Marlinger Thurm bleib‘ i.“<sup>7</sup>]). All these stories about the bells in Marling and, not least, its clear sound certainly motivated Emil Kuh to put a poetic memorial to the Marling bells. It can only be speculated as to how the bells in Marling may have sounded in Merano in the days of Kuh, in the 1870s. In the First World War the old bells were melted down. Only the famous large bell *Anna Maria* with a diameter of 171 cm, last cast by Bartolomeo Chiappani in Trento in 1847, was spared and therefore still forms in our days the deepest tone in the peal of Marling. Neither the Marling parish office does possess any recordings of the old bells or documents about the old peal, nor the archive of the bell foundry Chiappani – if it has been preserved – can be located. Therefore, the sound impression of the Marling bells with their interval relationships and the resulting overtone mixtures can not be reconstructed.

The tourist information offices in Meran and Marling never tire of citing Liszt's musical setting of „Ihr Glocken von Marling“ as proof that Liszt was inspired to do this by a personal visit to Marling. A direct sound comparison is not possible because of the missing documents about the old peal; and even if Liszt was in Marling, he would not have had necessarily transferred the sound of the bells he heard into his song setting. Judging from Liszt's letters, he felt inspired to this composition only by Kuh's poem which he received from Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst. „Ihr Glocken von Marling“ was written by Emil Kuh in 1873 in Merano; it can be assumed that he sent it directly to his friend the Princess von Hohenlohe-Schillingsfürst, who sent it on to Liszt in the winter of 1873/74. At this time, Liszt was in the process of finalizing his composition „Die Glocken des Strassburger Münsters“ [*The Bells of the Strasbourg Cathedral*] (S. 6), i.e. to make the instrumentation. This information emerges from Liszt's letter dated on July 16, 1874, written in the Villa d'Este (near Rome) to Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, in which he also writes that his „large bells“ („Die Glocken des Strassburger Münsters“) „gave birth to very small bells“:

„My Bells <haben gejungt> [gave birth] – and very small bells have come out of the big ones, Almost like improvised! The *bambini* in no way resemble their serious parents – neither Archangel Michael nor the Holy Apostles and Martyrs will patronize them - but they adapt fairly well to an innocent and dreamy *Lied*, whose

---

<sup>7</sup> [Unknown author] *Geschichte einer Glocke*. In: Neuigkeits-Welt-Blatt from July 17, 1903, Vienna, p. 6.

refrain is: *<Ihr Glocken von Marling>*. Magne<sup>8</sup> sent me this poetry last winter, and I will offer her the very humble homage of my setting in notes, which costed me more trouble than I thought. I had to copy it up to 3 times – to match the song and the accompaniment in my own way, and to make both simple and transparent. If my little *Cloches de Marling* ring pleasantly in Magne's ears, it will be a very sweet reward to me.<sup>9</sup>

The simple, as Liszt claims *innocent* song is – different to the „grosses Cloches“ („Die Glocken des Strassburger Münsters“ [*The bells of the Strasbourg Cathedral*]) – based on a very short short poem by Kuh:

*Ihr Glocken von Marling  
wie brauset ihr so hell;  
ein wohliges Läuten,  
als sänge der Quell.  
Ihr Glocken von Marling,  
ein heil'ger Gesang  
umwallt wie schützend  
den weltlichen Klang.  
Nehmt mich in die Mitte  
der tönenden Flut,  
ihr Glocken von Marling  
behütet mich gut.*

[„You bells from Marling  
how brightly you ring;  
such a pleasant ringing  
as songs of the spring.  
You bells from Marling,  
a sacred song  
surrounds like protective  
the secular sound.

---

8 Magne was the nickname of Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein for her daughter Marie; Liszt also used this nickname for Marie.

9 Brief vom 16. Juli 1874 an Carolyne Sayn-Wittgenstein. In: La Mara (Hrsg.): Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Vierter Teil, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, S. 77. Original French version: „Mes Cloches <habengejungt> – et de toutes petites cloches sont sorties des grosses, Presque à l'improvisation! Les bambini ne ressemblent nullement à leurs graves parents – ni l'Archange Michel ni les S<sup>ts</sup> apôtres et martyrs ne les patronneront –mais elles s'adaptent passablement à un *Lied* innocent et rêveur, don't le refrain est: *<Ihr Glocken von Marling>*. Magne m'a envoyé cette poésie l'hiver dernier, et je lui offrirai le très humble hommage de ma notation, qui m'a coûté plus de peine que je ne pensais. Il m'a fallu la recopier jusqu'à 3 fois – pour assortir à ma manière le chant et l'accompagnement, et rendre l'un et l'autre simples, transparents. Si mes petites *Cloches de Marling* tintent agréablement aux oreilles de Magne, ce me sera une très douce récompense.“

Take me in the middle  
of the sounding tide,  
you bells from Marling  
protect me well.“]

Despite the brevity of the poem, the two spheres of the ecclesiastical and the secular are brought here into a direct connection: the „sacred song“ of the bells protectively surrounds the „secular sound“ of the speaker (Ex. 3).

Ziemlich langsam, schwebend.

Franz Liszt.  
(Vertont 14. Juli 1874.)

**Singstimme.** Mezzosoprano.

**Klavier.**

*p*

*Ped una corda*   *g*   *\**   *#*   *d*   *Ped*   *\**   *Ped*

Example 3. „Ihr Glocken von Marling“ (S. 328), beginning

Instead of the expected bell effects, i.e. quint-quart episodes in an exposed position of the piano, Liszt relies upon the imagination of the listener and player through the song title to suggest bell sounds. Chord repetitions, a regular pedaling in every bar, the instructions *una corda* and *ziemlich langsam, schwebend*, and the tonal vagueness are reminiscent of a diffuse ringing of bells from a distance, in which it is no longer possible to distinguish individual bells; a soundscape of bells is unfolded. It is likely that Emil Kuh has perceived in Merano the Marling peal as a unique soundscape. The key of this piece remains unclear until the end of the song; like swinging out a bell, the key of E major appears for the first time in bar 44. But with increasing distances it is interrupted again and again from other sounds, finally to establish itself as the basic key from bar 56 on. However, the keynote *E* is left out until the end, whereby the „floating“ [„schwebend“] character of the song imagined by Liszt is correspondingly transferred into the music. Also from bar 56, the singing voice, a mezzo-soprano, represents the deepest voice (together with the lowest tone of the piano accompaniment); the speaker thus embodies the secular sphere („den weltlichen Klang“ [„the secular sound“]), the „down to earth“, while the imagined bell sound hovers over it as „heil’ger Gesang“ [„sacred song“]. Concentrated, with a few and simple musical means, Liszt connects in this song the religious feeling with the secular by imbedding them in the sound of bells. Liszt’s essay „Über zukünftige Kirchenmusik“ [*On Future Church Music*] mentioned in the beginning of this paper, already anticipated in 1834 what Liszt’s compositional

oeuvre and life should increasingly implement and make real: the creation of religiously connoted sounds that „spread out into the outside world to find the setting for its great rallies.“

### *Conclusion*

The composition „*Ihr Glocken von Marling*“ demonstrates how the previously suggested categories 1 (the word „bell“ or „bells“ in the title) and 2 (bell effects produced by other instruments) from the systematics were combined in a congenial way. Franz Liszt goes beyond these categories by mingling them into a completely new compositional model. In this composition the „sonic icon“ of the bells not only shows up in certain segments of the piano part, but also illustrates an intimate connection with the text, creating a new level of musical and semantic expression: While the text of the poem was induced by the real sound of the bells from Marling, the musical implementation of it was inspired by this original textual reference depicting the sound of the bells. Text, „sonic icon“, semantic description and the entire musical performance setting of voice and piano, create a unique interplay of the secular and religious, together with the natural and artistic spheres. A more profound fusion of content through poetry, composition and sound is hard to imagine. At least for Franz Liszt, this seems to be the most perfect way to connect the levels of the religious and the secular within an own aesthetic concept. There is no need for a fourth category in my systematics that would turn to the content level. Liszt himself has actually found a multilayered and perfectly coherent compositional solution in the example analyzed above, „*Ihr Glocken von Marling*“. In fact, with this piece, Franz Liszt puts into reality his own dictum quoted at the beginning, by exhibiting his perception of church music „in its broadest meaning.“

### **REFERENCES:**

1. Bornstein, Paul. Letter to La Mara [Lipsius, Marie] from March 14, 1914. In *City History Museum Leipzig*, Autograph Collection, Signature A/728/2010.
2. Domokos, Zsuzsanna. 2011. *Rom und das Ideal einer neuen Kirchenmusik*. In: Altenburg, Detlef (Ed.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 226-233.
3. Grabócz, Márta. 1996. *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Paris: Éditions KIMÉ.
4. Horton, Julian. 2014. *Listening to Topics in the Nineteenth Century*. In: Mirka, Danuta (Ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, p. 642-664.
5. La Mara [Lipsius, Marie]. 1902. *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*.

- Vierter Teil.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
6. Liszt, Franz. 1881. *Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst*. In *Gesammelte Schriften Band 2* [Collected Writings Volume 2], in das Deutsche übertragen von [translated into German by] Lina Ramann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
  7. Merrick, Paul. 1987. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
  8. Müller, Wolfgang W. 2019. *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*. Basel: Schwabe Verlag.
  9. Short, Michael / Howard, Leslie. 2004. *Ferenc Liszt (1811–1886): List of works. Comprehensively Expanded from the Catalogue of Humphrey Searle*, Revised by Sharon Winklhofer. Milano: Rugginenti.
  10. [Unknown author]. *Geschichte einer Glocke*. In *Neuigkeits-Welt-Blatt* from July 17, 1903. Vienna.

### Zvuk zvona u kompozicijama Franca Lista: pokušaj studije

**Apstrakt:** Muzički instrumenti su posebno pogodni za buđenje asocijacija na zvučnom nivou. Njihov zvuk, stoga, može predstavljati odgovarajući „zvučni kod“ za najrazličitije opise raspoloženja. To je posebno uočljivo kod zvuka zvona i orgulja. Obe vrste instrumenata pripadaju sferi crkvenog i verskog isključivo zbog svoje zvučnosti. Zvučni kodovi zvona i orgulja korišćeni su u kompozicijama od početka 19. veka. Međutim, muzička dela u kojima su oni prisutni ne smeju biti automatski povezivana s crkvenom muzikom, jer specifična zvučna granica između crkvene muzike i svetovnih dela može postati fluidna ili se može potpuno stopiti.

Franc List je bio kompozitor koji je sve više stvarao religiozne trenutke u svojim muzičkim delima koristeći takve „zvučne kodove“. Unosio je zvuk orgulja i zvona u svoja dela na različite načine. U ovom radu će biti predložene tri različite kategorije zvukova zvona. Ovaj sistematski pristup ne odnosi se samo na zvona u pravom smislu, već uključuje i oponašanje zvuka zvona pomoću drugih muzičkih instrumenata. Za svaku od tri kategorije, navedeni su brojni primeri iz Listovog muzičkog opusa.

Primer analize pesme „Ihr Glocken von Marling“ [Zvona Marlinga] pokazuje kako List koristi zvučne kodove zvona da bi se povezao kako sa sferom religioznog, tako i s onom svetovnom. U tom kontekstu se takođe ističe kompozicioni postupak ove pesme i specifična istorijska mašta koja je s njom povezana, poput lokalne legende da je List čuo zvona u selu Marling u Južnom Tirolu. Prema mojoj nedavnoj proceni dokumenata koji se odnose na pesmu „Ihr Glocken von Marling“ Franca Lista, to je malo verovatno.

**Ključne reči:** Franc List, crkvena muzika, zvona, zvučni kod, klasifikacija kompozicija.

**Marija Golubović**

Institute of Musicology

Serbian Academy of Sciences and Arts

Belgrade, Serbia

UDC 78.071.1:929 Liszt F.

78.071.1:929 Alkan C. V.

doi: 10.5937/ZbAkU2008097G

Scientific review

**Nikola Komatović**

Independent Researcher

Belgrade, Serbia

## **An Extrovert and a Misanthrope: Comparative Analysis of Virtuoso Aspects and the Impact of Personalities in Franz Liszt's Piano Concerto No. 1 in E-flat Major and Alkan's Concerto for Piano Solo<sup>1</sup>**

**Abstract:** Franz Liszt's cosmopolitan spirit, extroverted character and philosophical approach to creation are fully evident in his compositions. In contrast, the opus of his close friend Charles-Valentin Alkan, the relatively neglected „Berlioz of the Piano“, shows the traces of his introverted and seemingly misanthropic temperament. In the 19<sup>th</sup> century, the solo concerto acquired new characteristics, reflected both in the performer's technique and in the general creative approach. It is generally known that Liszt's Piano Concerto No. 1 in E-Flat Major is an important evolutionary step forward in this genre, while Alkan's Concerto for Solo Piano represents a cross-genre hybrid of a kind.

In this paper we will attempt to answer the question whether it is possible to find common ground between these two extraordinary composers, and if so, determine what it is. In addition, we will try to identify the reciprocal influences between them, the existence of which might be inferred from the historical and biographical data.

**Keywords:** Piano concerto, Charles-Valentin Alkan, Franz Liszt, Virtuosity, Romanticism.

---

<sup>1</sup> An early version of this paper was read at the Royal Musical Association Research Student Conference on January 9, 2015.

### *Introduction*

Romanticism in music was one of the most chronologically diffused stylistic periods: the earliest representatives of this style were born in the late 18<sup>th</sup> century, while the youngest died in the mid-20<sup>th</sup> century. However, if all stylistic characteristics of this era were to be summarized in individual persons, Franz Liszt and Charles-Valentin Alkan (along with a handful of other composers) would provide a representative section of these trends – so similar yet so different. A possible key for understanding this problem is offered in Alfred Einstein's book *Music in the Romantic Era*, which describes the 19<sup>th</sup> century as an era of „antitheses“, albeit not necessarily of opposites: a peculiar unity of the seemingly irreconcilable: the theatrical and the intimate, the subjective and the objective, the obvious and the mystical, the absolute and the programmatic. Thus, for example, we say Wagner and Verdi, although they are usually seen as different artists, but these are differences that build on each other (Einstein 1992: 4-6). Following this logic, Romanticism and the 19<sup>th</sup> century are nothing but the culmination of centuries-old aspirations, which were indeed revolutionary in terms of the means they used, but were aesthetically part of a belated evolution. Even 19<sup>th</sup>-century authors interpret this style as the continuation of a natural evolution that had begun earlier.

Thus, for example, when Eduard Hanslick (1825–1904) published his *Geschichte des Concertwesens in Wien* [History of Concert Life in Vienna] in 1869, he divided this period into four phases: „Patriarchal period“ (1750-1800), „Associations of dilettantes“ (1800-1830), „Virtuoso era“ (1830-1848) and „Associations of artists“ (1848-1868). In his opinion, it was precisely the year of 1830, when the Virtuoso era started, that was particularly important for the Parisian musical life. On July 30, the July or the Second French Revolution broke out, as a result of which the bourgeoisie gained political power. The musical climate of the time was filled with the spirit of rebellion and romanticism, and virtuoso pianists were in hot demand (Hanslick, 1869: XI). That generation of Paris-based pianists, lead by Franz Liszt (1811-1886), included pianists such as Frederick Chopin (1810-1849), Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Charles Hallé (1819-1895), as well as their somewhat older colleagues, such as André George Louis Onslow (1784-1853), Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785-1849) and Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (1785-1853)<sup>2</sup>.

There is probably no better indication of the different characters of these two creators and contemporaries than a description of two „incidents“ from their lives.

In 1845, Franz Liszt read several extremely harsh reviews of the oratorio *Ruth*, which was written by his younger colleague César Franck (1822-1890). These reviews further complicated Franck's material circumstances. It did not take Liszt long to decide

<sup>2</sup> On a sidenote, Hanslick's dominantly negative opinion of Liszt's works is well known, as most clearly attested by his seminal work *Der Musikalisch-Schönen* [On the Musically Beautiful] (Hanslik, 1977: 96).

what course of action to take: he promptly dispatched a number of letters to his other influential colleagues, urging them to intercede with the French nobility on Franck's behalf to ensure more performance opportunities for the young composer, claiming in a polite tone that the critics were not truthful about Franck's music, which he himself described as „truly wonderful“ (Fauquet, 1999: 185-186).

The second incident, from 1880, illustrates how Professor Frederick Niecks (1845-1924) tried to become acquainted with Charles-Valentin Alkan. At the door of Alkan's mansion, his concierge curtly replied that the composer was not at home. When asked when he could be found at home, Niecks received the answer „Never“ (Smith, 2000: I, 70)<sup>3</sup>.

What was the spirit of the time that made it possible for these two seemingly completely different personalities to emerge from the same artistic circle?

### *Liszt's and Alkan's mutual relationship and possible reciprocal impacts*

In order to analyze the style of two remarkable pianists with completely different characters, first we would like to review and compare their possible reciprocal impacts. As illustrated by the examples at the beginning of this presentation, Liszt was a benefactor and an extrovert, while Alkan was a mysterious enigmatic person. Later in life Alkan became a genuine misanthrope, who condemned himself to voluntary seclusion, choosing not to appear in public and to avoid visitors. It is hard to say whether at first that was the spirit of the time or just his romantic streak.

Alkan's biographers speculate that disappointment contributed to this state of affairs: Daniel François Esprit Auber (1782-1871), the head of the Conservatoire, decided not to appoint him as head of the Conservatoire piano department, opting instead for an allegedly less talented Zimmermann's student Antoine François Marmontel (1816-1898), although in his monograph *Les pianists célèbres* Marmontel himself describes him as a maestro, a doyen of the French school and an original, intriguing and enigmatic artist (Marmontel, 1878: 118). In addition, he was deeply affected by the death of his close friend Frédéric Chopin in 1849, after which in 1853 he withdrew from public life for almost two decades. Due to many unknown details about the composer's life, it is impossible to ascertain which event served as the trigger for his seclusion, but according to Smotrov there were two possible reasons. The first is the birth of his illegitimate son, Elie Miriam Delaborde (1839-1913), who went on to become a pianist and teacher at the Conservatoire de Paris, especially in view of the fact that Alkan came from a deeply religious Jewish family. The other possible reason could have been the

---

3 For the sake of academic honesty, it should be noted that a meeting between Alkan and Niecks did take place a few days later; it was described by the latter as „not merely polite but most friendly“ (Smith, 2000: I, 71).

death of an unidentified lover mentioned in one of Alkan's letters (Smotrov, 2019: 36). Since his isolation period – during which Alkan, among other things, translated the Old and New Testament into French – coincided with reformationist tendencies in Judaism in France, his withdrawal could have also been driven by religious motives (Conway, 2003: 6; Conway, 2011: 231). In contrast, Liszt was a true cosmopolitan, constantly in touch with various distinguished artists of his time, such as Chopin, Hiller, Delacroix, Hugo, Berlioz, Lamartine, Heine etc., drawing his inspiration from them (Rimm, 2002: 23). He was such a powerful and influential figure that he has been described as a famous virtuoso of European renown, a superstar and idol of the era (Hilmes 2016), whose virtuosity, according to Rellstab, was not exhausted in technical mastery but inextricably tied to his personality and intellect (Keiler 2006: 338).

Liszt truly appreciated Alkan, which can be inferred from the fact that he told the Danish pianist Frits Hartvigson (1814-1919) that Alkan had the finest technique he had ever heard, but he preferred to live in seclusion (Walker, 1987: 187). Later in life, Alkan used to mention the influence of the young Liszt on his composition style. When in 1836 Liszt, who was working as a piano teacher at the newly founded Geneva Conservatory, was looking for an assistant, he offered the job to Alkan. Although Alkan declined this post, this certainly contributed to their mutual sense of respect, and later on, Liszt always managed to find the time to visit his French colleague whenever he came to Paris. Another thing that they have in common is that they both abandoned the lifestyle of travelling virtuosi relatively early, only to become fully fledged composers.

### *The new context of virtuosity in the 19<sup>th</sup> century in the selected works*

The concept of virtuosity evolved through the Baroque era and acquired a completely different connotation in the 19<sup>th</sup> century in comparison to the one it had had before. To paraphrase Matej Santi, in the 18<sup>th</sup> century a virtuoso was a highly competent artist, who had mastery of all aspects of his work, including both the intellectual and technical features (Santi, 2013:56). As Carl Dahlhaus notes, in the middle of the 19<sup>th</sup> century, however, this concept acquired completely different paradigmatic characteristics, which all boil down to the interpretive aspect: the dominance of interpretation takes over the preceding dominance of virtuosity as a broader category (Dahlhaus, 1980: 114). Franz Liszt was the first performer who started giving solo concerts or recitals, as testified by his letter to Princess Belgiojoso after a concert in Rome towards the end of March 1839 (Šobajić, 2001: 100). Because of the way he conceived his concert programs (his concerts increasingly featured other composers' works), we can safely call him the first modern pianist-interpreter. He breaks up with the tradition of *stile brillante*, whose representatives include Ignaz Moscheles (1794–1870), Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826) and other pianists of the previous

generation, which might have contributed to the fact that the widespread criticism of a certain mechanical quality of pianistic virtuosity did not apply to him. In Liszt's view, virtuosity is necessary insofar as it enables the artist to reproduce what art itself attempts to convey. With that aim, it is unavoidable, and indispensable. For him as a concert pianist virtuosity was a must, but he was also aware that virtuosity could easily corrupt, distort or impair a piece of artistic work if it is established as the principal goal, rather than an interpretation of the composer's idea (Šobajić, 2001: 108).

While comparing this interesting historical and biographical data, we were intrigued to explore how the different characters of these two contemporaries and close acquaintances were reflected on the most important aspect of their opus, i.e. on virtuosity itself. The interweaving of styles and genres is customary for a number of 19<sup>th</sup>-century composers, and in Alkan's case, it is particularly manifest in his Etudes, Op. 39, containing *Concerto for Piano Solo* (Etudes 8–10), *Symphony for Solo Piano* (Etudes 4–7) and *Overture* (Etude 11), all of which are characterized by a magnificent orchestral texture. For the purposes of this paper we have chosen Liszt's *Piano Concerto No. 1 in E-flat major* and Alkan's so-called *Concerto for Piano Solo*, from *12 Studies in the Minor Keys*, Op. 39. Although at face value we are dealing with two different genres (a genuine piano concerto vs. three etudes), there are sufficient reasons to draw parallels between these compositions.

One of them is, for instance, the use of markings typical for the orchestra in Alkan's composition. In his *Concerto for Piano Solo* the word „tutti“ appears at the beginning of the first movement and in another few places in the composition, as does the indication „quasi solo“, „quasi celli“, etc. According to MacDonald, these markings are not guidelines for a possible orchestration of the *Concerto*; instead their aim is to challenge the performer as much as possible. Furthermore, this author proposes that this hybrid could have emerged because of Alkan's failure to attract a wider audience, which would have probably allowed him to perform with a real orchestra, and in this finds the link between the composer's personality and musical style:

„How misanthropic to write a piano concerto and give the orchestral part to the soloist as well! But the benefit was a remarkable musical experiment that stretches the resources of the piano beyond itself into the domain of orchestral music. When Alkan wished to compose a quartet or a song or a hymn or a concerto, he composed a work for piano. All the energy that other composers might have devoted to composing for the instrument or voice they had in mind was channelled in Alkan's case towards expanding the piano's expressive language.“ (MacDonald, 2008: 64)

Similarly, Lindeman is also of the opinion that, generally, Alkan's works reflect his highly original and distinctive personality (Lindeman, 1999: 113).

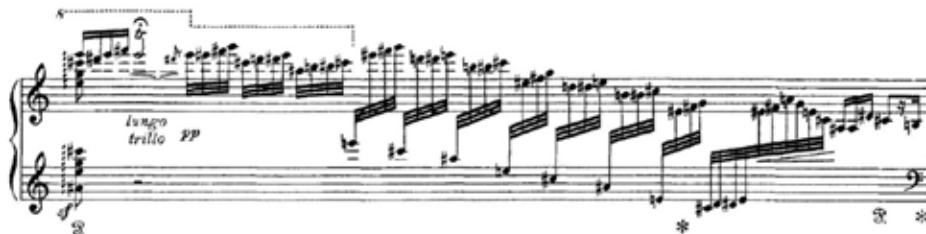
Both pianists have very distinct interpretative styles, but nonetheless, certain parallels can be found. To quote Irving:

„This new tradition of composing concertos in order to exploit a superior instrumental technique was one which soon gained detractors in the theoretical establishment. Indeed, the plethora of ‘formalist’ writings that emerged in the generation after Beethoven’s death (for instance, by Czerny and A. B. Marx) might be interpreted in part as an attempt to reclaim the ‘moral high ground’ for formalism in the face of virtuosity’s remarkable success, personified above all by Alkan, Liszt and Paganini.“ (Irving 2004: 195–196)

What is typical of both is the orchestral sound in their piano compositions, something they inherited from their illustrious predecessor Beethoven. This can best be seen in the thickness and complexity of texture in these works, as well as in the use of the whole piano range. Robert Rimm believes that Liszt took a number of compositional and technical procedures from Alkan (Rimm, 2002: 21). We shall attempt to give a short overview of the style characteristics of these two pianists and composers.

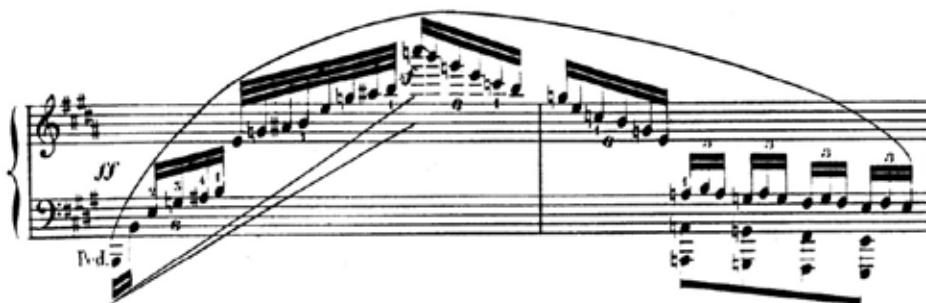
Alkan’s pianistic style can safely be called more Classicistic than Liszt’s, whose style is exceptionally progressive. The very layout of Alkan’s text looks neater. In Alkan’s work *stile brillante* is still present, as well as the technique *jeуперлé*, which Liszt successfully abandoned, escaping virtuosity criticism. While with Alkan this texture builds large segments (some of which are several pages long), Liszt uses such passages as short quasi-cadenzas.

**Example 1a.** Alkan’s *Concerto for Piano Solo* – 1<sup>st</sup> mov (Etude Op. 39 No. 8): **stile brillante**



**Example 1b. Liszt's *Piano Concerto in E-flat major*: stile brillante**

The orchestral quality of sound can also be seen in the way they treat passages in arpeggiated chords, where they visually suggest the harp: Liszt even used the marking „quasi arpa“.



**Example 2a. Alkan's *Concerto for Piano Solo – 1<sup>st</sup> mov* (Etude Op. 39 No. 8): arpeggiated chords**



**Example 2b– Liszt's *Piano concerto in E-flat major*: arpeggiated chords**

Since we are talking about two composers that belong to the Romantic Period, it goes without saying that they were not adverse to lyrical moments, but they express them differently: Liszt's second movement begins with a long, sung, Belliniesque melody, but Alkan's phrases are shorter, more ornate and under the influence of Chopin, both with the melody with arpeggiated accompaniment and with the block-chord texture with the melody in the upper voice that stands out.



Example 3a. Alkan's *Concerto for Piano Solo* – 1<sup>st</sup>mov (Etude Op. 39 No. 8): lyric elements



Example 3b. Liszt's *Piano Concerto in E-flat major*: lyric elements

In Liszt's work we can find a figuration that visually bears semblance to Alberti bass, but where the two lines are clearly separated, while Alkan stays true to its Classicistic form.



Example 4a. Alkan's *Concerto for Piano Solo* – 1<sup>st</sup>mov (Etude Op. 39 No. 8): Alberti bass



Example 4b. Liszt's *Piano Concerto in E-flat major*: quasi Alberti bass

Alkan's toccata moments, present in both allegro (brisk) movements, the first and the third, raise some interest as well, as they are repeated several times in the course of the *Concerto* and are at times of considerable length. In Alkan's work motoric „toccata“ complexes can be found in several variants depending on the used element of piano technique: 1) chords and single-tone lines; 2) alternating double octaves/bi-tones; 3) chords.



Example 5a. Alkan's *Concerto for Piano Solo – 3<sup>rd</sup> mov (Etude Op. 39 No. 10)*: toccata moments



### **Example 5b. Liszt's *Piano Concerto in E-flat major*: toccata moments**

On the other hand, as illustrated in the example 5b, Liszt adhered to a short segment, which is a variation of the opening theme in the 4<sup>th</sup> movement, or the transformation of the theme in the 2<sup>nd</sup> movement. The distinctive melody of the main theme now appears in the highest segment, accompanied by a toccata facture before the earlier hymn-like orchestra response gets „broken up“ by a passage and skilfully moved to the left hand segment.

Similarities and parallels in these composers' styles can be found according to Liszt's concept known today as *the method of technical variants*. In his opinion, the texture of pianistic music as a whole can in essence be seen as „a small number of patterns that are key to everything“. Liszt's „key to everything“ lies in technical formulas. They contain one or two elements of the pianistic technique, which are then combined differently. In order to illustrate this method, we shall give an example from each of the compositions that illustrate a combination of an arpeggiated chord and double notes, where the upper tones in the double notes carry the melody.

#### *Similarities with regard to virtuosity, harmony, form and genre*

Alkan's notions of tonal structure are indicative, with an unstable tonality within a form. This composer undoubtedly lags behind Liszt regarding compositional technique: his ideas are frequently straightforward, his harmonic language and modulation technique are not always subtle and diverse, but resemble textbook formulaic patterns, his melodics are consistent with the general characteristics of the Romantic Movement, his pianistic texture is often gloomy – it is rough and unrefined. This „imperfect“ music does, however, possess a certain inexplicable attraction and some whimsical charm.

It is well-known that in his *Piano Concerto No. 1* Liszt combines the sonata form and the sonata cycle. What is more, the piece is governed by the monothematic principle, according to which all thematic material is more or less derived from the initial motif.

Although this „economical“ approach to the use of thematic material is present in Alkan's *Concerto for Piano Solo* as well, it is a significantly more traditional form, with a clear sonata principle in the first and third movements, while the second movement is conceived as a song form.

We should keep in mind, however, that from a formal point of view Liszt's *Concerto* is a piece in which all movements are tied into one whole, while on the other hand Alkan's *Concerto* is comprised of three separate compositions that are nonetheless unimaginable out of the three-movement cycle.

Another unusual fact about Alkan's Etude Concerto is a great disproportion in regard to the movement length: the 1<sup>st</sup> movement is at least twice as long as the remaining two movements together (!). It is noteworthy that the number of bars in the 1<sup>st</sup> movement of this *Concerto* alone exceeds the number of bars in the whole Beethoven's *Hammerklavier* Sonata Op. 106, which is generally considered one of the longest pieces in pianistic literature.

When it comes to instrumentation, there is one conspicuous difference between the two: Liszt's *Concerto* includes, as expected, the orchestral medium, while Alkan's *Concerto*, as its very name suggests, is written for a solo piano. Consequently, Alkan gains a key advantage in terms of pianistic technique: he indicates in the score itself for which orchestral instrument certain segments are intended.

While this is perfectly clear in the orchestral solo exposition phase, throughout the movement the „orchestral“ and the „piano“ part are very skilfully alternated and intertwined. This requires a high mastery level from the performer. Alkan's love of the orchestral medium has been associated with his personal appreciation of Hector Berlioz (1803-1869) and particularly the latter's *Treatise on Instrumentation (Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes)*, 1844 (Schilling, 1987: 41). However, according to the data available to us, there is no evidence that Alkan wished to orchestrate this piece, although some other composers did that, even during his lifetime. One of the better known examples was the German composer and virtuoso pianist Karl Klindworth (1830-1916), whose work on an orchestration of the *Concerto* attracted Alkan's interest (Schilling, 1987: 41).<sup>4</sup>

Coupled with the already complex Romantic pianistic technique, the fact that the orchestra and the soloist are merged into one medium seems to be the additional reason why this piece was considered to be exceptionally challenging for performers, and why it was not until 1969, more than a century after it had been written, that it was recorded for the first time by John Ogdon, and it is questionable whether Alkan himself had ever performed it.

Apart from being quite virtuoso in style, a significant characteristic of Liszt's *Concerto* is its impeccable orchestration. All composers from the Parisian circle

---

<sup>4</sup> A contributing factor might have been the involvement of the famous German conductor Hans von Bülow (1830-1894), who had access to Alkan's salon and also regularly communicated with Klindworth (Schilling, 1987, 41).

assigned a more or less secondary role to the orchestra, but Liszt treats both mediums virtually equally, with the orchestral timbre and technique approaching the quality found in symphonies and symphonic poems. The reason for this lies in the fact that Liszt had extensive experience in writing symphonic music, whereas his colleagues from the same circle were not well versed in that genre.

*Differences within the same aspects. Influence of the personal character perhaps?*

Another issue that needs addressing is whether and to what extent different characters of these two composers influenced their work, in accordance with their contemporary life circumstances, the aforementioned biographical data, the general spirit of the time and similar technical aspects in their work.

Although this approach leaves ample space for the implementation of a, for instance, „full-blooded“ hermeneutical analysis, we will only highlight a few obvious facts about this question. First, the understanding of Romanticism as a „multipolar“ era opens the possibility for an in-depth analysis of Liszt and Alkan as contemporaries of similar understandings regarding genre, instrumentalization and, most importantly, virtuosity, and yet artists of very different personal characters.

Probably the key thing that enables us to draw a parallel – apart from the closeness of genre – is the year in which the two concertos appeared (1857). At that time, Alkan had already withdrawn from the public eye and was starting to sink into misanthropy. Liszt was still working as a Kapellmeister and piano tutor in Weimar (before retreating to a monastery), thus remaining in contact with a wide array of various artists. The fact that Liszt’s *Concerto* is orchestrated according to the dominant trend at the time stands witness to this.

On the other hand, Alkan obviously stopped keeping up with the contemporary music life and dedicated himself to the independent exploration of the pianistic sound. He was able to sense where his life had been heading for and he realized that he had no power to change it. Admitting to his desperation, he wrote in 1861: „I’m becoming daily more and more misanthropic and misogynous...nothing worthwhile, good, or useful to do...no one to devote myself to. My situation makes me horribly sad and wretched. Even musical production has lost its attraction for me for I can’t see the point or goal“ (Rimm, 2002: 23).

Such a lifestyle and musical practices may have resulted in his personal technical perfectionism, but on the other hand, the fact that he wrote an Etude Cycle which lasts for approximately two hours (while Liszt’s *Transcendental Etudes* as a whole last for about sixty five minutes) and which was performed only occasionally due to its

technical complexity implies that his absence from the scene largely contributed to the creation of his *Concerto for Piano Solo*.

### *Conclusion*

Finally a rather logical question arises: how is it possible that two men who were almost polar opposites in terms of their personalities and lifestyles wrote exceptionally virtuoso works that represent the very apex of 19<sup>th</sup>-century pianism? Let us recall the well-known fact that Romanticism is full of names of different artists who strayed into extremes: some led extravagant lives (such as Lord Byron), while others were in many aspects reminiscent of monks.

In this regard, Franz Liszt was probably a rare exception that ventured into both extremes.

As for Alkan, some biographical comparisons place this composer into the same category as his other great contemporary and friend: César Franck, with whom he shared philosophical and esthetical views (Fauquet, 1999: 355).<sup>5</sup> Generally speaking, the artist's need for self-isolation transcends the Romantic era: a pertinent example is LjubicaMarić (1909-2003), a 20<sup>th</sup>-century Serbian composer who went through a period of „creative silence“ in the 1950s, which subsequently had a highly beneficial effect on her later work.

Since Liszt and Alkan worked in a period that was itself characterized by extraordinary virtuosity, it seems logical that both composers wrote technically highly complex works. However, while in Alkan's case his extreme virtuosity seems to have been the result of withdrawing from the world and an escape from reality (the first movement of the *Concerto* demands almost superhuman piano skills from the performer), for Liszt virtuosity was a very natural path, a trait of his time that allowed him to leave a deep mark not only in the pianism of the 19<sup>th</sup> century but in its entire history. It is in this way that the perception of these two very different yet creatively close artists as polar opposites (misanthrope – extrovert) arises, which again corresponds to Einstein's understanding of Romantic polarities.

Liszt's *Concerto* conveys openness to new ideas, willingness to explore a new sound, and supreme technical skills typical of this composer, all of which proves that this is one of the most significant works of this type ever. On the other hand, Alkan's reservation and high individuality perceptible in the pianistic technique, form and genre illustrate that the years of absence from public life significantly contributed to

---

5 It is interesting that he was persuaded to return to the scene by his close friend Franz Liszt, while he dedicated one of his first works after that – *Grande Pièce Symphonique* – to none other than Alkan (Fauquet, 1999:354).

the creation of compositions from this period. The fact that they are seldom performed even today because of their challenging technical demands clearly shows how seclusion from public life can be conducive to the development of a highly personal style.

## REFERENCES:

- Burnstein, L. Poundie. 2006. „*Les chansons des fous*: On the Edge of Madness with Alkan“ In: N. Lerner and J. N. Straus (eds.) *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*. Routledge.
- Conway, David. 2003. *Alkan and his Jewish Roots (Part 2 – Alkan and Judaism)*. Alkan Society Bulletin No. 62, 2- 11.
- Conway, David. 2011. *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*. Cambridge University Press.
- Dalhaus, Carl. 1980. *Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.
- Einstein, Alfred. 1947. *Music in the Romantic Era*. New York: Norton.
- Fauquet, Joël-Marie. 1999. *César Franck*. Paris: Fayard.
- Hanslick, Eduard. 1869. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: W. Braumüller.
- Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom*. Beograd: BIGZ.
- Hilmes, Oliver. 2016. *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*. New Haven-London: Yale University Press.
- Irving, John. 2004. „The invention of tradition“; In: J. Samson (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Cambridge University Press.
- Keiler, Allan. 2006. „Ludwig Rellstab's Biographical Sketch of Lisz“; In: C. H. Gibbs, D. Gooley (ed.): *Franz Liszt and His World*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 335 – 360.
- Lindeman, Stephen D. 1999. *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- MacDonald, Hugh. 2008. *Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes*. NY: University of Rochester Press.
- Marmontel, Antoine-François. 1878. *Les pianistes célèbres*. Paris: Heugeletfils.
- Rimm, Robert. 2002. *The Composer-Pianists: Hamelin and The Eight*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Santi, Matej. 2013. „Geigerische Virtuosität im Raum“; In: P. Boenke, C.S. Knotik (ed.): *Virtuosität*. Vienna: Mille Tre Verlag.
- Schilling, Britta. 1987. „Charles Valentin Alkan: un solitaire dans le Romantisme français“; in: *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*. Paris: CDU-SEDES.
- Smith, Ronald. 2000. *Alkan: The Man, the Music*. (2 vols. in one). London: Kahn & Averill.
- Смотров, Вениамин Егорович. 2019. *Шарль Валанчен Алькан* (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения), <http://sias.ru/upload/ds-smotrov/dissertation.pdf> (14.04.2020)
- Šobajić, Dragoljub-Dragan. 2001. *Franc List: stvaralač i izvođač*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Walker, Alan. 1987. *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811 – 1847*. Cornell University Press.

**Ekstrovert i mizantrop: komparativna analiza virtuoznih aspekata i uticaja ličnosti u „Klavirskom knocertu br. 1“ u Es-duru Franca Lista i Alkanovog „Koncerta za solo klavir“<sup>6</sup>**

**Apstrakt:** Kosmopolitski duh Franca Lista, ekstrovertnost i filozofski pristup stvaranju, u potpunosti su vidljivi u njegovim kompozicijama. Suprotno tome, opus njegovog bliskog prijatelja Šarla-Valentina Alkana, relativno zanemarenog „Berlioza klavira“, pokazuje tragove njegovog introvertnog i naizgled mizantropskog temperamento. U 19. veku, forma koncerta je stekla nove karakteristike koje su se ogledale u tehnici izvođača, kao i u opštem kreativnom pristupu. Opšte je poznato da je Listov „Koncert za klavir br. 1“ u Es-duru važan evolutivni iskorak u ovom žanru, dok Alkanov „Koncert za solo klavir“ predstavlja svojevrsni žanrovski hibrid. Ovaj rad će pokušati da odgovori na pitanje da li je moguće naći dodirne tačke između ova dva izvanredna kompozitora i, ako je tako, utvrditi ih. Pored toga, pokušaće se prepoznati njihovi međusobni uticaji, o kojima se može zaključiti iz istorijskih i biografskih podataka.

**Ključne reči:** klavirski koncert, Šarl-Valentin Alkan, Franc List, virtuoznost, romantizam.

---

<sup>6</sup> Rana verzija ovo grada je pročitana na Studentskoj istraživačkoj konferenciji *Kraljevskog muzičkog udruženja* 9. januara 2015. godine.

## **Entropic Dynamics and Rhizomatic Archetypes in *Aeriality* by Anna Thorvaldsdottir**

**Abstract:** Icelandic composer Anna Thorvaldsdottir is part of the new generation of composers who have already gained international exposure. As she herself explained, her compositions are born from nature: from her long walks and from the observation of the dynamics, colors and sounds of nature itself. The piece for orchestra *Aeriality* (2011) is a good example of this poetics. This paper intends to analyze this composition in detail and talk about the author's poetics. Following my idea of an „open“ musicology, that is related to other forms of knowledge and not a description of the score following a specific analytical method, first of all possible relationships between compositional structures that can be described in a quantitative way will be investigated. Particular importance will be given to the concept of entropy by translating this concept into musical terms. Specifically, it will be shown how the displacement of sound masses in the orchestra determines an increase or decrease in entropy. Then the work will be analyzed according to the philosophy and thought of Gilles Deleuze. In particular, taking into account a main concept of his thought which is the rhizome. In concrete terms, it will be shown how the score contains rhizome archetypes and therefore it is possible to read it from this point of view. The intent therefore is to combine the work of this composer with an innovative approach.

**Keywords:** *Aeriality*, analysis, Thorvaldsdottir, entropy, Deleuze.

*In this everyday world,  
that looks so much like  
to the book of One Thousand and One Nights,  
there is not a single gesture that can't have the risk  
to be a magic operation,  
there's not a single fact that can't be the first  
of an endless series.<sup>1</sup>*  
J. L. Borges

---

<sup>1</sup> Borges, *La cifra* (1981), in Borges. *Tutte le opere* II. Translation of the author.

It is well known that poetry was the first native literary tradition to emerge in Iceland. Most of the works originated in Scandinavia before the colonization of the island. However, it is only from the twelfth century that compositions were written.<sup>2</sup> The poetic texts of that period were divided into two categories: Eddic poetry (similar to prose in free metrics) and Skaldic poetry (which used complex verses and a well-defined vocabulary). Over time, Icelandic poetic tradition has remained very much alive. In fact, many different poets have written in later centuries. They are still writing today, bewitched by the beauty of the nature of this island, which exerts a kind of magic on their sensibilities.

Other artists have also been influenced by the natural beauty of the island. In terms of music, some notable composers include Sveinbjörn Sveinbjörnson (1847-1927), Emil Thoroddsen (1898-1944), and Jón Leifs (1899-1968).

Anna Thorvaldsdóttir's orchestral piece *Aeriality* (2011) is part of this tradition. The composition is characterized by the fusion of large sound textures with various forms of lyrical material.<sup>3</sup> The title refers to slipping in the air, with little or nothing to cling to. The music communicates a feeling of freedom with a lack of friction, while at the same time illustrating the discomfort generated by the same circumstance. The title *Aeriality* originates from various aspects of the word „air“. It is also a play on words that combines the words „aerial“ and „reality“. This is to suggest two different worlds: „reality“ as the ground and „aerial“ as the sky or untouchable. On the composer's website, she writes:

„[...] the composition is on the border between symphonic music and sound art. Parts of the piece are made up of great masses of sound that move, slide on each other, and vanish. The sense of the individual instruments is somewhat blurred and the orchestra becomes a single moving body, although sometimes it forms layers of streaming materials that flow between different instrumental groups. These chromatic layers of materials are extended by the use of quarter tones to generate large sound textures.“<sup>4</sup>

---

2 Although there is no absolute certainty, it seems that Iceland was initially inhabited by Irish anchorite monks, called Papar, who—following the example of St. Brandan of Clonfert—undertook dangerous journeys to test their faith. The monks likely interpreted the migrations of birds as proof of the presence of a land rather than the ocean: a place where men could live. This thought was reinforced by the relative proximity of the Faroe Islands (450 km). They were visited by Irish hermits already in the sixth century. In fact, as early as the ninth century, Irish monks were able to reach Iceland. Some of them had also spent considerable time there.

3 Cf. <http://www.annathorvalds.com/aeriality>. Anna Thorvaldsdóttir is one of the most interesting voices of a new generation of composers. She writes music characterized by nuances of sound and lyrical material. Her pieces are inspired by nature and its many qualities. Her debut album, *Rhizōma*, was released in October 2011. *Aeriality* was written for the Iceland Symphony Orchestra and it is about thirteen minutes in duration, and was premiered at the Reykjavík Harpa Concert Hall and Conference Center by the Iceland Symphony Orchestra on November 24<sup>th</sup>, 2011, conducted by Ilan Volkov. *Aeriality* was nominated „Composition of the Year“ at the Icelandic Music Awards 2012. For more information about the piece cf. <http://www.annathorvalds.com/aeriality>. It is possible to listen to the piece here: <https://www.youtube.com/watch?v=O-il3Yp5E>

4 *ibid.*

The listener hears an uninterrupted sound flow which changes morphology, color, and direction, developing without interruption.

To analyze this composition, I chose an analytical approach that can be seen as „open“<sup>5</sup>. Instead of choosing a particular analytical method, I chose to analyze the work by reading from different points of view. Merging the obtained results will give the final analysis. Thus, the use of multiple methods is itself a method, or rather an analytical approach.

These thoughts can be transferred to the analytical field, keeping in mind that the object of our attention will not only be the performance, i.e., the sounds, but also the score. The aspect of openness lies in the way in which the analyst approaches it. The analyst, according to his own sensitivity and culture, can relate the signs within the score to various areas of knowledge. In this way, aesthetic stimuli can change. Therefore, as a result of this approach, the ways of interpreting the work are different (potentially numerous) and affect the artistic, literary, and scientific spheres. It is in fact possible to utilise scientific concepts and narrative techniques in the analysis to explain certain structures. The score becomes a kind of hypertext that can be approached in different ways. The verse of Paul Verlaine comes to mind:

„La mer, la mer, toujours recommencée!“<sup>6</sup>

Any work is like a sea that constantly reveals itself and says something about fundamental issues.

Following these arguments, the analysis of *Aeriality* starts from a scientific point of view, in which the concept of entropy is considered and applied to the composition, describing its entropic dynamics.<sup>7</sup> A philosophical lens will then be utilised, specifically, how certain aspects of Gilles Deleuze’s philosophy—in particular, the rhizome—can say something about the composition.<sup>8</sup> In this study it has been chosen to focus only on the concept of entropy in physics and of rhizome in philosophy. The aim is to show a new approach of analysis that can be developed and expanded in the future.

5 As the Italian philosopher Umberto Eco explained, the musical work of art can be considered “open” either in the real sense (i.e., when the performer has to manage musical parameters directly) or in the metaphorical sense (i.e., where the performer has to interpret what is written). The approach that I present in this paper has several points in common with the approach that James Webster calls “multivalent analysis.” Cf. William E. Caplin, James Hepokoski, James Webster. *Musical Form, Forms & Formenlehre*.

6 Verlaine, Paul, *Le cimetière marin*. Translation: „The sea, the sea, always restarted.“

7 The relation between entropy and music has always received a lot of attention. Among recent contributions, one of the most interesting is: Margulis Hellmuth, Elizabeth & Beatty, Andrew, *Musical Style, Psychoaesthetics, and Prospects for Entropy as an Analytic Tool*.

8 Among the studies on the influence of Deleuze on musical thought, I started from a number of *Perspective of New Music* that in 2008 dedicated a volume to Deleuze; in particular: Gallope, Michael, *Is there a Deleuzian Musical work?*. Then, of course, the book by Prof. Edward Campbell. A recent interesting contribution is: Stover, Chris, *Time, Territorialization, and Improvisational Space*.

As previously pointed out, listening has—at the same time—a sense of suspension and of dynamism (generated by an internal movement). It is interesting that, talking about the long duration values present in the score, the author writes in the introductory notes: „when you see a long held note, think of a fragile flower that you have to carry in your hands, covering a small distance without throwing it or dropping it.“<sup>9</sup> Therefore, in the inherent sound conception, there is the idea of movement that, although in a context of delicacy, brings a small degree of dynamism more or less accentuated (and therefore supplies proportional tension). The fact that this type of sound is built in bands, and also the result is a *continuum* of sound without interruption, makes it difficult to divide the piece into sections to study the structure. However, as Jonathan Bernard explains in a famous essay<sup>10</sup>, one of the criteria for identifying the sections of a piece is to take into account the diastematic context in which a certain part develops: a change of register may mean a change of section. The timbre is another important aspect of the segmentation. The changes of rhythm and of rhythmic patterns can be an additional factor. Finally, other aspects such as sentence markers, dynamics, texture changes, or pause separations also have the same value. On the other hand, the segmentation does not depend on the degree of evidence shown by these factors. Given these explanations, summarized by the fact that each section must have its own characteristics, *Aeriality* has been divided into five parts in this study:

Section 1 – bars 1-19; Section 2 – bars 20-52; Section 3 – bars 53- 71; Section 4 – bars 72-91; Section 5 – bars 92-109.

In pieces written in this manner, the fact that the boundaries of the sections are unclear and not defined certainly makes one think of the concept of „frayed structures“. It is possible to talk about „frayed structures“ when the connection between two sections does not occur with perfect coincidence of all the constituent levels: that is, when the first section cannot be considered completely closed nor completely open, and the same happens to the second one.<sup>11</sup> *Aeriality* utilises „frayed structures“ for practically all the sections of the piece to underline the desire to create a *continuum* not only of sound, but also of formal structure. At bar 20 (last bar of Ex. 1), the second section begins, characterized by the wide use of glissandos. It is a small entity in the violas (desk 1 and 2-3 and in the double basses desk 3-4) that then extends to the entire string section.

However, in bar 19 the sound bands of winds and brass continue. At bar 53 in the strings (Ex. 2), the harmonic range changes, and there are sound bands that „bind“ the two sections. The same happens for the next section (bars 73-Ex. 3). In this case, after a long fermata (bar 71), another figure begins. At bar 92, the harmonic range changes again (Ex. 4).

There is no symmetry between the sections: the second section is the longest, and the others have very similar extensions.

---

9 Cf. <http://www.annathorvalds.com/aeriality>

10 Bernard, “Space and Symmetry in Bartók”, p.192.

11 Cf. Azzaroni, *Canone infinito*, p. 513-514.



Example 1. *Aerility*, bars 18-20



Example 2. *Aeriality*, bars 50-53



Example 3. *Aeriality*, bars 71-74



Example 4. *Aeriality*, bars 90-92

*Entropy*

As mentioned above, an interesting aspect to investigate is the translation of a scientific concept, e.g. entropy, into the artistic field—in other words, how a scientific concept can be used in an analysis of a piece of music: what the correspondences are and what information about the piece it can shed light on. Of course, this approach, in music too, is not completely new.

The concept of entropy in physics originally comes from thermodynamics, the branch of physics that studies heat and energy. Entropy is related to the amount of „disorder“ in a system. It is stated that entropy is a *state variable* of a system which measures the impossibility of producing work.<sup>12</sup> In thermodynamics, work is the amount of energy transferred from a system to the surrounding environment. When part of the energy is not transmitted to the surrounding environment and is „lost“ in the form of heat, entropy is produced.<sup>13</sup>

Applied to music, entropy can be defined as the „temporal evolution“ of a musical structure. Entropy can be considered in one or more musical parameters. In general, physics studies systems and the processes that modify them; mathematics allows for the description of the transformations on the systems. In music, there are „initial states“ that can be themes, melodies or, more generally, groups of timbres and sounds. Within a musical composition, the initial musical material is transformed, and this transformation can be described through words, schemes, diagrams, approximate formulas, and mathematics. From physics to composition, it is possible to transfer not only sounds but also structures and processes. Therefore, in music, the continuous evolution of some initial materials implies an increase in entropy. It is possible to consider the „constant amount“ of entropy in a given musical space. For example, a repetition of fragments without any change would have a constant level of entropy. As the volume of space increases, our knowledge decreases and entropy increases. Factors that determine the increase of entropy are the addition of instruments (sound hypertrophy), the addition/modification of timbres, variations of rhythm, and variations of dynamics. Not everything has to change at the same time: entropy can be considered with respect to one or more musical parameters. A high degree of entropy can also be associated with silence: in fact, silence (rest) is a condition of homogeneity. The two

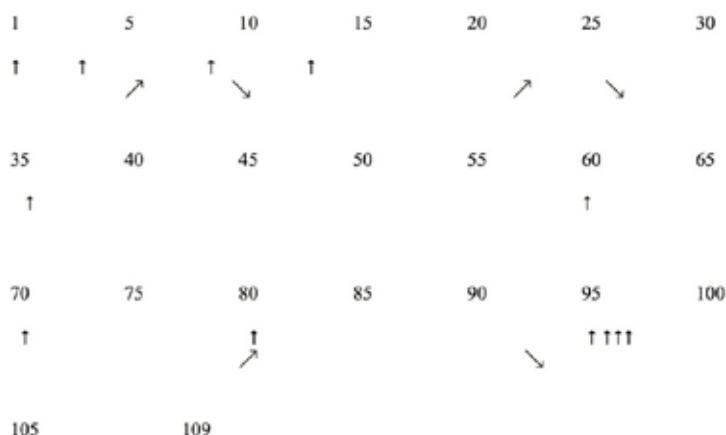
---

12 In physics terminology, a force “produces work” when it can move an object, moving the “point of application of force” along the direction of the force itself. Work is equal to the variation of kinetic energy.

13 The concept of entropy is also used in other fields such as economics and social studies. In classical mechanics, entropy is expressed in terms of variation; however, entropy is also used in quantum mechanics, using an absolute definition through entanglement and a matrix that describes the evolution of the system. Moreover, in information theory, entropy measures our uncertainty about a random signal. Entropy is a measure of our lack of information.

extremes—the extreme rhythmic complexity on the one hand and the total silence on the other—can therefore be seen as two points that come together, like the two ends of a segment that close and become a circle.

From the very first listening of *Aeriality*, it is possible to hear events that „introduce energy“ into the continuous sound flow. These events are responsible for the increase in entropy. The factors that produce such a type of phenomenon are many: notes plucked in *f*, increase/decrease from *p* to *f* (and vice versa), and repeated notes (from *f* to *p* with a diminuendo). The following example shows where increasing and decreasing entropy is placed within the 109 bars of the piece. It is important to underline that these results came out only listening to the piece. The numbers which are arranged progressively represent the bars in the score. Below them, the upward facing vertical arrows show the points where entropy increases (always suddenly). The diagonal arrows (upwards and downwards) indicate where entropy increases and decreases gradually. Of course, various analyses of this type may show small variations in the positioning of the arrows. This is because this type of analysis shows the saliences that emerge when listening. The different analyses of the saliences are never identical. It depends on many factors that are related to the music analyst's choices. The choice of parameters and the contextualization of the factors that manage entropy in a composition is completely contextual.



**Example 5. Scheme of the variations of entropy (from a listening experience)**

From Ex. 5, it is possible to appreciate a great variation of entropy in section 1 (bars 1-19), much smaller and more gradual in section 2 (bars 20-52), more rarefied in the third and fourth sections (bars 53-72 and bars 72-91), and suddenly increased at the beginning of the fifth section (bars 92-109). In other words, entropy takes on different values in the various parts of the composition. It is possible to calculate its variation and also to calculate the variation between different sections of the composition. In order to examine the entropic trend of the piece in greater detail, it is useful to develop a more system to investigate the entropic gradient and the variation of entropy, not just between sections but even between measures. For the moment, only the value of entropy at a few given points in the composition will be calculated. This is to show how it is possible to measure it in a quantitative way.

#### *Calculation of the variation of entropy<sup>14</sup>*

In this paper only the *rhythmic* entropy will be measured. In other words, for practical reasons and to facilitate the whole process, the analysis will be limited to one parameter. The starting point will be the Fourier transform, which has already been applied to the analysis of rhythm in studies on mathematics and music.<sup>15</sup> A new version extended to entropy will be considered.<sup>16</sup>

The mathematical formalism introduced by the Fourier transform concerns the homonymous series used to break down a signal<sup>17</sup> (a sound signal or a complex sound) into simpler mathematical objects (such as, for example, a sum of sine and cosine multiplied by appropriate coefficients) and the homonymous transform. It appears to be the appropriate instrument for the purpose of this study because it allows moving from one area, such as that of the score, to another, such as that of mathematical and rhythmic schematization.<sup>18</sup> Since this paragraph's only purpose is to introduce an analytical tool

14 For the elaboration of this paper, I am grateful to two scholars: Dr. Emmanuel Amiot (Université de Perpignan), who developed the formulas used herein and who helped me with the calculation, and Dr. Maria Mannone (Università di Palermo) for assistance in the evolution of reasoning.

15 For further studies on Fourier transforms in music analysis, cf. Amiot and Sethares, "An algebra for periodic rhythms and scales"; Amiot, *Music Through Fourier Space: Discrete Fourier Transform in Music Theory*; Mannone, *Segmentation des séries temporelles pour l'orchestration automatique*; Thul, *Measuring the Complexity of Musical Rhythm*; Yust, Review of Emmanuel Amiot, *Music through Fourier Space: Discrete Fourier Transform in Music Theory*.

16 Cf. Amiot, *Entropy of DFT*.

17 From a formal point of view, Charles Fourier introduced the series in order to solve the heat equation in a metal plate. He published the initial results of his study in 1807 in "Mémoire sur la propagation de la chaleur dans les corps solides". In 1822, he published *Théorie Analytique de la Chaleur*, in which he explained the developments of his studies.

18 Usually, the discrete Fourier transform is referred to as DFT.

for music, the concept of the Fourier transform will not be explained in its entirety here.<sup>19</sup> Precise mathematical underpinnings and derivations of the relevant formulae have been omitted here as they are outside the scope of this essay.

Within mathematical music theory, the Fourier transform is applied to the study of pitch and rhythm.<sup>20</sup> In this study, the discrete Fourier transform is applied to rhythm to measure its distribution and make numerical comparisons between different rhythms.<sup>21</sup>

To begin, it is necessary to study the rhythmic distribution and its periodicity in the fragment of the score that is considered. That is, some preliminary calculations are necessary. There is a starting set, which is a few bars of the score schematically represented as a string of numbers, leading to something else: either a real (or complex, see below) number or a scheme that gives quantitative information. It is important to keep in mind the relationship:

$$\mathbb{Z}_n \rightarrow \mathbb{R} \text{ or } \mathbb{Z}_n \rightarrow \mathbb{C}$$

In this case, the starting set<sup>22</sup> is indicated by „ $Z_n$ “, a cyclic group with integer values<sup>23</sup> which—in the case of 12tet tonal music—can be  $Z_{12}$ , and the finishing set consists of the real numbers (in the first mapping) or the complex numbers (in the second mapping).<sup>24</sup> In the  $Z_n$  script,  $n$  indicates cyclicity. The main idea of Fourier transform is a map, i.e., a transformation. The logic of using these complex exponentials is to derive their periodicity. In the proposed analysis, discrete sets of parameters, such as notes or rhythms, will be considered. Also, the transform defined on „windows“ will be considered. It moves to „cover“ the entire fragment taken into examination. The usefulness of considering windows and not „instant“ values is well-suited to music, which is examined in sequences and not all in one moment. The map shown below starts with a set of notes (a chord), and the arrival yields a sum of complex exponentials that provide easily comparable numbers.<sup>25</sup> The exponentials of the formula are multiplied by coefficients.

19 This is because this article is intended to be read and understood by musicians without requiring them to have a precise scientific background.

20 Cf. Amiot, *Discrete Fourier Transform of Distributions*.

21 The Fourier transforms have already been applied to musical analysis: it is the case of the rhythmic characterization of passages of the Spring Festival by means of the „flatness“ of the Fourier coefficients, but entropy and Fourier transforms had not yet been combined together in this scope. Cf. Mannone, Maria, *op.cit.*

22 The twelve notes of chromatic scale.

23 In mathematics, a group is a set on which operations are defined that combine two elements to give a third, which satisfy certain properties, including reversibility.

24 Complex numbers consist of a real part and an imaginary part, preceded by the imaginary unit „i“, the square root of -1.

25 Cf. Amiot, *Discrete Fourier Transform of Distributions*.

(1)

The DFT of  $\{0, 3, 6, 9\} \subset \mathbb{Z}_{12}$  is the map

$$x \mapsto \sum_{k=0}^3 e^{-2i\pi 3kx/12} = 1 + (-i)^x + (-1)^x + i^x = \begin{cases} 4 & \text{if } x \in \{0, 4, 8\} \\ 0 & \text{else} \end{cases}$$

The resulting calculations provide information on the geometry of the starting set. Shannon's definition of entropy, used to quantify information in a system, is summarized by the following equation:

(2)

$$H(X) = \sum_{k=1}^{n-1} -p_k \log p_k.$$

$H$  is the symbol used to indicate entropy. The formula indicates a summation (in this case, a series of functions) with a parameter  $k$  that varies from 1 to  $n-1$ .

Now it is possible to consider a version of entropy that contains the information provided by the Fourier transform, in particular, its coefficients. In this formula of entropy, developed specifically for musical analysis by the mathematical music theorist Emmanuel Amiot,  $p_k$  is the normalized distribution of the Fourier coefficients:

(3)

$$p_k = \frac{|a_k|^2}{\sum_{j=1}^{n-1} |a_j|^2} = \frac{|a_k|^2}{d(n-d)}$$

for  $k=1, \dots, n-1$ ,

where  $a_k$  is defined as:

(4)

$$a_k(X) = \sum_{j=1}^d e^{-2i\pi kx_j/n}$$

In (4), the  $X$  set has a number of elements. The square module indicates the magnitude of the Fourier coefficients, which provides information on their geometry. In this first musical application, the phase is neglected and subsets of  $Z_n$  are all considered to be the same size. Since the first term of the series is the same for all sets of the same size, in the definition proposed by Amiot, the first terms are all equal to a constant and can be overlooked. In (3), the  $d$  is used to carry out the normalization. The value of  $d$  is given by the number of elements in the subset of  $Z_n$ . For example, if—in a measure with the total duration of a semibreve (i.e., 32 demisemiquavers)—a small group of four demisemiquavers is considered, the period is  $n=32$  and  $d=4$ .

In (3) and (4),  $a$  is a coefficient with index  $k$ , which depends on the period  $n$ , the periodicity of the rhythm.  $X$  is the starting set, which in our case is the given rhythmic sequence (a string of numbers).  $X$  is a subset of  $Z_n$ . Parameter  $k$  is a module that varies from 1 to  $n-1$ :  $k$  therefore depends on the periodicity. For example, considering pitches rather than rhythms, in the case of the series of 12 notes, if one starts from C (0) and arrives at the C in the upper octave (12), it is possible to continue from scratch: therefore  $12=0$  in modulo 12.

To show the way in which entropy is calculated according to this methodology, we will consider bars 18-20 (Ex. 1) of the score.

In particular, exclusively for reasons of practicality and simplification, the same bars will be taken into consideration in the violin II line, desk 4-5 (Ex. 6).



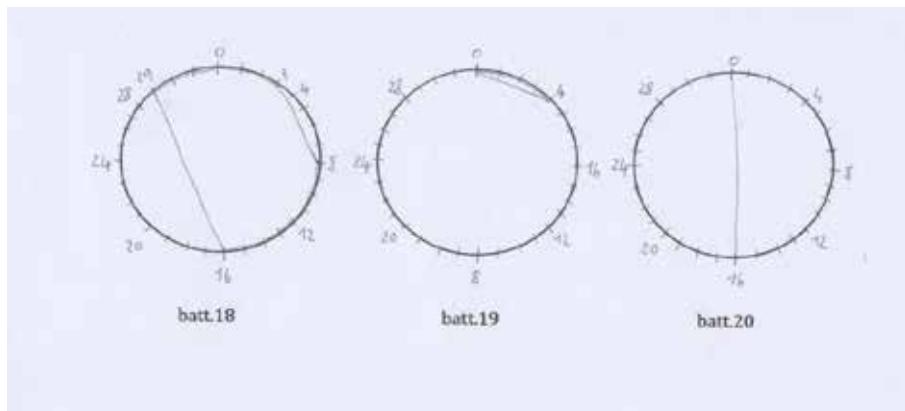
#### **Example 6. *Aeriality*, bars 18-20 –Violins II, desks 4&5**

This is a partial excerpt that will not provide an accurate entropy value (as it should be measured on all instruments). However, in this case, it is done exclusively to show the method of calculation.

The equation (2) will be applied to this fragment to find the variation of entropy.  $X$  in the formula is the starting set, i.e., the rhythm we are considering (the string of numbers mentioned above).  $k$  is an index that varies from 1 to 31, i.e., from 1 to  $n-1$ , where  $n = 32$ . In fact, 32 is the smallest subdivision that affects the bars examined (i.e., the demisemiquavers, i.e., 1/32). Ex. 8 shows the distribution of the rhythmic values in the circle with  $n = 32$  notes. In literature,<sup>26</sup> ' $n$ ' indicates the period of the rhythm under

<sup>26</sup> Cf. Amiot, *op. cit.*

examination. For simplicity, the duration of a single measure is indicated as a period herein order to have a tool to potentially apply to the entire composition. The value of  $d$  is 16 for bar 18, 4 for bar 19, and 1 for bar 20.



**Example 7. Distribution of the rhythmic values in the circle with  $n = 32$  notes**

First the value of  $a_k$  in (4) will be calculated. Then, with this value and the constant  $d$ , it will be possible to find  $p_k$ . Finally, with  $p_k$ ,  $H$  can be found using the formula (2), which is the value of the entropy we are looking for. Repeating the operation for the three bars examined, the variation of entropy (or rather, the decrease of entropy) will emerge. Thus, the calculation will be:

```
In[1]:= entropy[{0, 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 28, 29, 30, 31}, 32]
          entropy[{0, 1, 2, 3}, 32]
          entropy[{16}, 32]

Out[1]:= 2.360609

Out[2]:= 2.637550

Out[3]:= 3.433987
```

**Example 8. Calculation of entropy for bars 18-20 (Violins II, desks 4&5)**

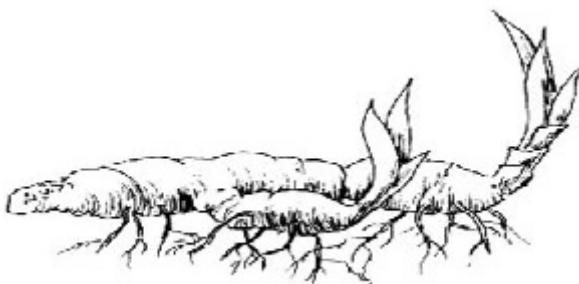
In the first line (Ex. 8) the values of the circle of bar 18 are reported, in the second line, those of bar 19, and in the third line, those of bar 20. The fact that the first value is lower than the third (and not vice versa) is not surprising: this is because the rhythm is less repetitive here. In this case, it is necessary to consider the inverse in such a way that the greater rhythmic density corresponds to a greater activity: this therefore corresponds to greater entropy. Because of the many steps and amount of time required,

it is not efficient to study all the variations of entropy in the whole piece in this way. To calculate the values of entropy in every bar, it is useful to use a calculation program that does so quickly and with negligible margin of error (this will be one of the future developments).

The formula can therefore be applied to measure the entropy of certain musical passages; the comparison of entropy values gives the variation of entropy in a piece of music. In future studies, generalizing the method, it will be possible to define the entropic gradient at a specific point in the composition, or its variations if several points are considered. One of the future objectives is to draw the curve that will reveal the entropic dynamism in an entire composition.

#### *The concept of rhizome and its applications*

Another type of investigation of the score is one that considers the figure and concept of the rhizome (Ex. 10) and translates it into the musical field. From a morphological point of view, the rhizome is elongated and has various branches which develop horizontally under the ground. On occasion, they have a cylindrical shape and are arranged in a vertical position. The rhizome should not be confused with the stolon. On the contrary, it is a stem creeping on the ground and has the function of vegetative reproduction.



**Example 9. Figure of a rhizome**

The figure of the rhizome was used as a conceptual metaphor by the French philosopher Gilles Deleuze (1925-1995) and his colleague Félix Guattari (1930-1992). The two philosophers used it to explain a type of research that proceeds in multiples, that has no beginning or end, and that has no internal hierarchies.<sup>27</sup> This vision is

---

<sup>27</sup> They are not the only ones to use the rhizome as a metaphor. The psychoanalyst Carl Gustav Jung (1875-1961) quoted it in reference to the invisible nature of life. The French writer and poet Édouard

explained in their book *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987). Here the authors contrast the rhizomatic conception of thought with an arborescent conception typical of traditional philosophy which proceeds hierarchically and linearly in a vertical sense, following rigid binary or dualistic categories. The „rhizomatic thought“, in contrast, can establish connections in any direction. Deleuze-Guattari's intention is to study these lines (i.e., the roots of the rhizome) and to study the way in which the elements of a broken assembly can form new assemblages.

In more schematic terms, it could be argued that Deleuze intends to oppose the tree with the rhizome. The tree schematizes the traditional paradigm of philosophical knowledge. According to his vision, he uses this vertical model to represent univocally and unidirectionally the sense of connection of the various philosophical concepts. The rhizome instead develops according to a horizontal—and therefore, less authoritarian—paradigm. This latter model would be even more consistent with the idea of a nomadic philosophy and the theory of a diffusion of concepts and ideas „by contagion“ that has characterized many pages of his work.

### *Rhizomatic archetypes*

This concept exhibited by Deleuze-Guattari can also be translated into the field of musical analysis.<sup>28</sup> The rhizome is the whole piece within which one can find relations between elements, sections that recall the „new assemblages“ of which Campbell speaks<sup>29</sup>, that is, latent relations between parts that are sometimes distant from each other in the score. However, it is necessary to point out that what happens in nature is the vertical dimension. Deleuze argues about the intersecting and transforming rhizome (i.e., the development of the roots). In music, it is possible to connect these images to the melodic fragment. Of course, the listener will listen to these fragments over an amount of time, so in a row.

Before starting to analyze the score, it is necessary to clarify two key concepts for this type of analysis, in other words two terms used in this context: the center and the point of reference.<sup>30</sup> The center is an element (a note or a fragment) that has a stabilizing effect, that is, a stable salience as its main and evident quality. The center emerges when listening and must be differentiated from the reference points, which are structures that

Glissant defines „unique root“ cultures as those that tend to self-preservation and „rhizome“ cultures as those born of a creolization.

28 For a larger explanation cf. Campbell, *op.cit.*

29 cf. Campbell, *op.cit.*

30 For an extensive explanation cf. Mastropasqua, *L'evoluzione della tonalità. L'atonalità in Schönberg*. These concepts can be found also in Favali, Federico, *Il concept teatrale come architettura formale: la musica di Georges Aperghis*.

emerge from the analysis of the score. Reference points can be evident or latent—they are relationships that do not appear immediately on listening but can be discovered by analyzing the score. Of course, there is a possibility that a center will not be a reference point and vice versa. That is, the results do not have to match. Since this is essentially an analysis of the score, from now on the point of reference will be used. The discussion here does not claim to be exhaustive because its main purpose is to show an analytical approach that can then be developed and refined in the future. It is important to point out that the aspect of the center and point of reference is in reference to the harmony, and the concept of rhizome is in reference to a given melodic fragment. This distinction is very important because the concept of rhizome has non-hierarchic character. Certain rhizomatic archetypes will be presented here, but others may also be found.

At the very beginning of *Aeriality*, F♯ constitutes the first point of reference. It is not restricted to a specific pitch—in fact, it will appear in various octaves and with various colors as it is played by various instruments. The reference point is the F♯ as a note “in absolute value”. Ex. 10 (bar 1) shows the beginning of the composition. Although one of the characteristics of the piece is the sound *continuum*, the beginning is „clear“. Contrary to Ligeti’s practice in these types of compositions, in this case the attack is very different from *dal niente*<sup>31</sup> (although not all instruments attack together).<sup>32</sup>

From bar 3, the F♯ appears „out of focus“ and then again „in focus“. That is to say, the pitch is not very clearly defined: sometimes it is presented as F♯, sometimes as a quarter tone higher, and other times as three-quarters of a tone higher so as to describe a micro-cluster around the note, or perhaps a beginning of rhizomatic structure that starts from F♯ and deviates from it, even if only by very little. Example 10 also shows the brass section at bar 3 where this process of „blurring“ takes place.

---

31 This can be related with certain pieces by G. Ligeti: lines and fast notes recall techniques used by him in several pieces (*Melodien*, *Lux Aeterna*, and *Lontano*, amongst others)

32 Cf. Ex. 11.

The musical score consists of four systems of staves, each containing multiple staves for different instruments. The first system starts at tempo  $\text{♩} = 40$ . The second system begins with a dynamic instruction: **Rhythmic Change Free Piano**, **Accented Notes**, **Accented Notes**, **Accented Notes**. The third system starts at tempo  $\text{♩} = 40$ . The score includes various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic changes.

Example 10. *Aeriality*, bars 1-3

This technique can be compared with the technique of focusing and “blurring” in the field of photography. Often, lines consisting of rapidly changing notes develop above held notes, which reveal points of reference (see below). They can be seen as the roots of the rhizome, i.e., those that grow downwards in the earth. On the other hand, the starting note of these lines at bar 4 is always F#. Every time they reappear during the piece, they can be seen as a continuation, so they form a single large line starting from the F#: this is a clear representation of a rhizome. A little further on, in the same bar 4, two short lines start in opposite directions from C#: one upwards (D-E) and one downwards (C-B): another rhizomatic archetype starting from a center other than F#.

### Example 11. Scheme of rhizomatic archetype bars 1-53

At bar 5, this interval widens further until it reaches the ends of A#-E. The tritone reached above is the reference point, this time spanning three octaves. At bar 8, it expands further. Only the C# remains above, which—given the structure of the texture—does not obscure the perception of the reference point, which remains clear until bar 11. From bar 13, another descending fragment reappears (F-E-D#-D-C): the “blur” effect that recalls the rhizome. The “rhizomatic lines” reappear more consistently from bar 18. Here they dilate in the opposite direction until they reach E-A and last for several bars, up to bar 33 where—for the first time—F# is lost as a reference point.



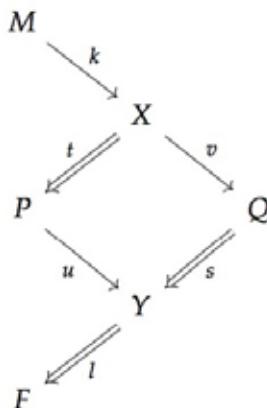
**Example 12. Scheme of rhizomatic archetype bars 54-109**

At bar 54, a section characterized by glissandos in the strings begins. The viola starts, and the rest of the string section follows. The effect creates a kind of magma. In a sense, we see the roots of the rhizome represented horizontally here. At the end of the section, clusters formed by notes a minor second apart reappear. Once again, they can be seen as the root of the rhizome that is going down. From bar 92, the note „C“ emerges with force as a new point of reference. It will remain so until bar 104. Here, clusters with indefinite pitches appear. That is, single notes are lost in indeterminate sounds.

#### *The new aesthetic*

What has been used in this essay can be defined as an analytical approach rather than a method, because it is not a standard procedure that leads to the achievement of a certain result, in this case the structure of a score. Here, it is a question of understanding which points of view bring the best result. From the viewpoint of an open work, we can see multiple points of view here. Given the different types of openings in a work, it is possible to assert that the aesthetic relationship between the work and the listener/reader is open. This is the area in which this analytical approach is utilised. The French literary theorist Gerard Genette pointed out that a work never produces the same effect every time we hear or see it. Translated from conception into a temporal dimension, our relationship with the work changes with time: the work develops in time, and the user also changes in time. Their knowledge evolves, along with his ability to read. Consequently, time changes the relationship with the work itself. Our perception of a work of art also changes according to our level of culture and knowledge of the work itself. A self-referential analytical method essentially brings only a few information about the piece. An open approach instead brings more knowledge because the analysis is made from multiple directions, which is the main feature of the approach presented.

In the essay *A New Kind of Aesthetics - The Mathematical Structure of the Aesthetic*, the Japanese scholars Akihiro Kubota, Hirokazu Hori, Makoto Naruse, and Fuminori Akiba outline a plural path of aesthetic appreciation of the work of art with an oriented diagram (Ex. 14).



### Example 13. Oriented diagram of aesthetic appreciation

In the diagram, the capital letters represent (in succession) *M*: generative factor of the aesthetic object; *X*: aesthetic concept; *P*: observer; *Q*: aesthetic object; *Y*: aesthetic state; and *F*: analytical results of the aesthetic state. The letters *k*, *t*, *v*, *u*, *s*, and *l* represent morphologies, i.e., -links between two mathematical structures with common abstract characters. They are not fixed, i.e., it is possible to describe the process in a different but equivalent way based on other morphologies.

It is evident that the aesthetic appreciation is given by the sum of several factors. They are all the analyses, following the different fields that we have tied to the piece. In fact, between the observer and the aesthetic object, from the point of view of analysis, there could be several arrows, each of which represents a different analytical approach. These arrows would be oriented by the listener to the aesthetic object. On the other hand, the work of art can be read in various forms, and the messages it transmits are multiple. The multidisciplinary approach therefore seems fully justified and worthy of development.

The technique of using new computational programs also opens areas of philosophical reflection to be developed. Is it possible to study entropy without technical tools? If the technical medium facilitates a task, can it be ignored? These are just a few of the questions on which to reflect. Of course, the combination of technology and music has been developing since at least the middle of the last century. Technical tools have changed our relationship with art and our way of listening to music. The relationship between composer and listener is therefore evolving and developing according to the characteristics of the age in which we live.

One of the definitions of aesthetics says that the work of art is an artefact with an aesthetic function: as such, it is able to produce an aesthetic reaction in the user. The Argentine writer and critic Ricardo Piglia observed that „a book is a transitional object, a surface where interpretations alternate“ (Piglia, 2005).<sup>33</sup> It is possible to apply that thought to a musical score. Then, a score becomes a surface where readings and interpretations follow one another from various points of view. Each of them produces an aesthetic reaction. For the analysis, we can therefore start from a non-musical field to arrive at the score or, vice versa, we can start from the score and relate it to other fields of knowledge. It depends not just on who analyzes it but also on who listens to it. Speaking of Jorge Luis Borges, Piglia pointed out: „[...]perhaps Borges' greatest teaching is the certainty that fiction depends not only on who builds it, but also on who reads it. Fiction becomes the theory of reading: not everything is fiction but everything can be read as fiction.“ (Piglia, 2005). If one sees the field of fiction as „other“ from the real one and relate it to forms of knowledge „other“ than music, then we can understand that all scores can be read according to this formula. Thus it is possible to obtain a new theory of analysis. This is not surprising after the innovations made by Borges in the relationship between the work of art and its user. The final and definitive reaction is given by the union of all these facets that lead to a potential opening towards the infinite that every true work of art manages to embrace. Borges said that „there is a concept that corrupts and confuses everyone else. I am not talking about Evil whose limited empire is ethics; I am talking about Infinity“ (Borges, 2019: 109). That is to say, the infinite also enters areas where the finite seems to dominate. It is the place of the work of art and it identifies with the infinite itself. On the other hand, who can understand and describe a work of art in its entirety? Only those who can see the Aleph.

#### Acknowledgment

Music examples from this paper are reproduced with kind permission of Hal Leonard Europe Limited.

AERIALITY

Music by Anna Thorvaldsdottir

© Copyright 2011 Chester Music Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

#### REFERENCES:

1. Amiot, Emmanuel & Sethares William. 2011. “An algebra for periodic rhythms and scales”, In: *Journal of Mathematics and Music*, 5(3), 149-169.
2. Amiot, Emmanuel. 2016. *Music Through Fourier Space: Discrete Fourier Transform in Music Theory*. Cham: Springer.
3. Amiot, Emmanuel. 2017. “The Discrete Fourier Transform of Distributions”, In: *Journal of Mathematics and Music*, 11 (2-3), 76-100.

---

33 Piglia, *El ultimo lector*.

4. Amiot, Emmanuel. 2019. "Entropy of DFT", In: *Journal of Mathematics and Music*, (13), submitted.
5. Azzaroni, Loris. 1998. *Canoneinfinito*. Bologna: Clueb.
6. Bernard, Jonathan. 1986. "Space and Symmetry in Bartók", In: *The Journal of Music Theory*, 30(2), 185-201.
7. Borges, Jorge Luis. 2019. *Altre inquisizioni*. Milano: Feltrinelli.
8. Borges, Jorge Luis. 2010. *L'Aleph*. Milano: Feltrinelli.
9. Campbell, Edward. 2013. *Music after Deleuze*. London: Bloomsbury.
10. Caplin, William E., Hepokoski, James, Webster, James. 2010. *Musical Form, Forms & Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press.
11. Danto, Arthur. 1964. "The Artworld", In: *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
12. Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. 1987, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press
13. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2002, *L'anti-Edipo*. Torino: Einaudi.
14. Eco, Umberto. 1976, *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
15. Favali, Federico. 2017. *Il concept teatrale come architettura formale: la musica di Georges Aperghis*. Unpublished.
16. Gallopo, Michael. 2008. "Is there a Deleuzian Musical work?", In: *Perspectives of New Music*46(2), 93-129.
17. Genette, Gerard. 1999. *L'operadell'arte*. Bologna: Clueb.
18. Kubota, Akihiro, Hori, Hirokazu, Naruse, Makoto and Akiba, Fuminori. 2017. "A New Kind of Aesthetics – The Mathematical Structure od the Aesthetic", u:*Philosophies* 3 (14), 1-10.
19. Mannone, Maria. 2013. *Segmentation des séries temporelles pour l'orchestration automatique*, thesis submitted to the IRCAM in partial fulfilment of the requirements for the degree of master 2 Atiam, [http://www.atiam.ircam.fr/Archives/Stages1213/MANNONE\\_Maria.pdf](http://www.atiam.ircam.fr/Archives/Stages1213/MANNONE_Maria.pdf)
20. Mannone, Maria & Favali, Federico. 2019. "Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream." In Montiel, Mariana, Gómez-Martin, Francisco & Agustín-Aquino, Octavio (eds.), *Mathematics and Computation in Music*, Cham: Springer,59-72.
21. Margulis Hellmuth, Elizabeth&Beatty, Andrew. 2008. "Musical Style, Psychoaesthetics, and Prospects for Entropy as an Analytic Tool", In: *Computer Music Journal*, 32(4), 64-78.
22. Mastropasqua, Mauro. 2005. *L'evoluzione della tonalità. L'atonalità in Schönberg*. Bologna: Clueb.
23. Piglia, Ricardo. 2005. *El ultimo lector*, Buenos Aires: Anagrama (e-book).
24. Stover, Chris. 2018. "Time, Territorialization, and Improvisational Space". In *MTO*, 23(1),<https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.stover.html>
25. Thul, Eric. 2008, *Measuring the Complexity of Musical Rhythm*, thesis of Master of Science, McGill University, Montreal, <http://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/teaching/mir-reading-assignments/Eric-Thul-Thesis.pdf>
26. Valéry, Paul. 1922. "Le cimetièremarin". In *Charmes: oupoèmes*, Paris: Edition de la Nouvelle Revue Française.
27. Yust, Jason. 2017. "Review of Emmanuel Amiot, Music through Fourier Space: Discrete Fourier Transform in Music Theory". In *MTO*, 23(3), <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.yust.html>

## Entropijska dinamika i rizomatični arhetipovi u delu „Aeriality“ Ane Torvaldsdotir

**Apstrakt:** Islandska kompozitorka Anna Torvaldsdotir pripada novoj generaciji kompozitora koji su već prisutni na međunarodnoj sceni. Kako sama objašnjava, njene se kompozicije rađaju iz prirode: iz njenih dugih šetnji i promatranja dinamike, boja i zvukova same prirode. Orkestarsko delo *Aeriality* [Vazdušastost] iz 2011. godine predstavlja dobar primer ovakve poetike. U radu će se detaljno analizirati ova kompozicija i govorice se o poetici autorke. Vodeći se sopstvenom idejom o „otvorenoj“ muzikologiji, koja je povezana s drugim oblicima znanja, a ne opisom partitura sledeći specifičnu analitičku metodu, biće istraženi pre svega mogući odnosi između kompozicionih struktura koje se mogu kvantitativno opisati. Poseban značaj biće dat konceptu entropije njegovim prevodenjem u muzičku terminologiju. Tačnije, biće prikazano kako premeštanje zvučnih masa u orkestru određuje povećanje ili smanjenje entropije. Zatim će se rad analizirati u skladu sa filozofijom i mišlju Žila Deleza, vodeći se glavnim pojmom njegove misli, rizomom. Konkretno, pokazaće se kako partitura sadrži arhetipove rizoma, te da ju je zapravo moguće čitati s ove tačke gledišta. Stoga je namera da se ostvari spona između dela ove kompozitorke i inovativnog pristupa.

**Ključne reči:** *Aeriality*, analiza, entropija, Torvaldsdotir, Delez.

**Maria Mannone**  
Department of Mathematics and Informatics  
University of Palermo  
Italy

UDC 781  
doi: 10.5937/ZbAkU2008137M  
Professional paper

**Dimitri Papageorgiou**  
Aristotle University of Thessaloniki  
Greece

## **Gestural Similarity, Mathematics, Psychology: Hints from a First Experiment and some Applications between Pedagogy and Research**

**Abstract:** Can music and drawings be thought of as the results of physical gestures, and thus be compared? In this paper we summarize the conjecture of „gestural similarity“ developed in the framework of the mathematical theory of musical gestures. Then, we outline the history of an experiment involving mathematics, music, drawing, and psychology, aiming to evaluate the cognitive relevance of the conjecture. A simple visual form and a short homophonic musical sequence can be considered „similar“ if they can be thought of as produced by the same movements. Participants in an experiment were asked to assess the degree of similarity between given music examples and simple visuals (three visuals for each sound stimulus). Results were analyzed and confirmed the theoretical expectations. In addition, we describe some creative applications of this conjecture, including pedagogical and creative developments. In particular, we describe the music derived from a natural form, the essential structure of an ammonite, and the illusion of a „mathematical ocean“ with sounds and images. We discuss challenges of these techniques and the characteristics of spectrograms in relation with gestural similarity.

**Keywords:** musical articulation, movement, gesture, drawing, perception.

### *Introduction*

Why is the feeling of dizziness in the opening scene of Hitchcock’s movie *Vertigo* so well represented by the spiraling visuals and a spiral-like musical theme? Why does the repeated *staccatissimo* screech of the strings make such a suitable accompaniment to the relentless stabbing of the knife in the enthralling ‘shower scene’ of Hitchcock’s *Psycho*? It seems that some expressions, visual or auditory, appear so „similar“ to one another that they can be considered as the result of the same movement.

There are studies that could support this idea. According to Rosenblum et al. (2016), there are centers in the brain that receive sensory stimuli from various sensory systems and process them as singular pieces of information to create a complete picture. If a sense is damaged, the corresponding information is reconstructed in the brain from other senses. Other scholars proposed the concept of „audiovisual object“ to stress the integration between specific sensory stimuli as a unique piece of information (Kubovy & Schutz, 2010).

Regarding music, Truslit asked listeners to draw lines according to some music. Then, other musicians improvised music according to those lines: results showed strong analogies between initial and final music (Repp, 1992). Zbikowski (2017) found gestural analogies between performers' movements and program music suggestions. In an experiment, participants drew lines and made gestures according to vocal lines from different musical genres (Kelkar & Jensenius, 2018). In another experiment (after and independent from ours), shapes were converted into spectrograms and were subsequently recognized as being derived from the initial visuals (Engelh & Groh, 2019, 2020).

Several scholars investigated analogies between images, movement, and music. It has been analyzed how dancers can gesturally render abstract concepts such as „fragility“ and „lightness“, and if and how the audience can recognize these concepts (Niewiadomski et al., 2018). Leech-Wilkinson (2017) focus on „shape“ and shape-related metaphors, describing dynamics, pitch contour, texture, and so on. While describing musical features, musicians often use gestures to draw imaginary shapes in the air —this might be compared with the so-called „air playing“ (Godøy et al., 2006). Body motion in playing or dancing can be perceived in terms of shapes, and spectrograms visualize some sound „shapes“. Proper measurements of gestures are not trivial. As pointed out by Godøy and Leman (2010), spectrograms do not give us (precise) information about where a gesture starts or ends. To quantitatively investigate gestures and analyze gesture perception, Godøy and Leman (2010) focus on motion caption technologies as well as on theoretical apparatus.<sup>1</sup> Leman distinguishes between gestures accompanying musical performance and sound-producing gestures.

Here, we implicitly consider gestures producing sound or needed to expressively shape sound—e.g., while thinking of a caressing gesture, a pianist can modify his/her gesture to achieve a soft sound that can be perceived by the listener as a caressing-like gesture. Such a movement can be defined as „sound-facilitating“ in the framework proposed by Jensenius et al. (2010), who distinguished between sound-producing, sound-facilitating, and communicative gestures. Expression and physical movements can thus be intertwined. This is why we can be „moved“ by music, as noticed by Borgo (2011) in his review of Leman (2008), who sees musical communication as based on „the role of the human body as a natural mediator of music“.

---

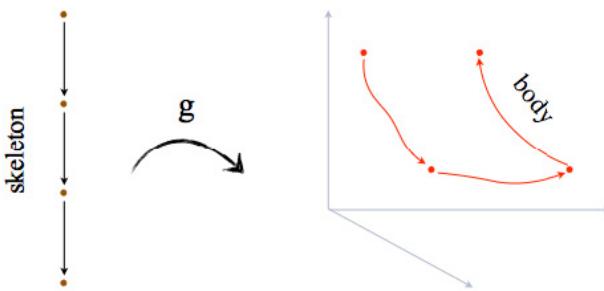
<sup>1</sup> The word „apparatus“ can have the plural as „apparati“ as in Latin, or „apparatuses“ by considering English rules.

According to Godøy and Leman (2010), it is hard to unambiguously retrieve gestural information from sound: are there true analogies between energy and loudness increase or between rising movement and rising pitch contour? In support of these analogies, we can observe that a singer who sings higher notes will feel them „in the head“; more energy is needed to increase loudness while playing (also slightly changing timbre). These specific examples appear to be rooted in biology and cross-modal correspondences and are also corroborated by research in human cognition (Spence, 2011) with results that only vary slightly across countries. While studying music-to-gesture, Eitan and Granot (2006) ran listening-cognition experiments to investigate cross-modal correspondences such as between pitch patterns and ascending-descending displacements. Similarities of cross-modal correspondences between gesture-image-sound have also been shown by people blind from birth (Eitan et al., 2012). Interestingly, the Kaluli people of New Guinea use the metaphor of a waterfall to describe descending melodic sequences, whereas they do not have an equivalent metaphor to indicate rising pitches (Zbikowski, 2017).

If we see our world as a collection of pulses and movements, music can represent a privileged way to analyze our interaction with it. Kozak (2020, chap. 3) discusses listeners' capabilities to synchronize their movements with pulses and events scattered across time, showing „intercorporeality“ and involvement with the surrounding world. Physical (and mental) gestures in music performance can be demanding, but they are rewarding as a motivational activity. This is what Leman (2016) defines as „empowerment“.

In summary, what is the relationship between physical gestures and images? Images can be seen as the trace of physical gestures. Suitable physical gestures generate music. Thus, we might compare images and music that are rooted in the same (or very close) physical gestures. Of course, there is not a one-to-one correspondence between music and images. In fact, physical gestures (which have a proprioceptive element) are not the same as visuals. Visual representations and musical sequences can be seen as potentially analogous to physical gestures, but they are not necessarily so; this is a way to investigate them. When we analyze a visual form, we can only imperfectly go back to generator gestures, and the same gesture can be recognized in a variety of images (and musical sequences). However, there is an „equivalence class“ of possible images (and musical sequences) associated with the same gesture. Thus, we abandon the idea of „equality“ in favor of the idea of „equivacency“ (as a category theorist would say, ‘up to an isomorphism’).

A conjecture of „gestural similarity“ (GSC) has been proposed (Mannone, 2018) while applying the mathematical definition of gesture (Mazzola & Andreatta, 2007; Figure 1) to orchestral instruments. The mathematical description of musical gestures is inspiring new theoretical studies (Arias-Valero & Luis-Puebla, 2020; Clark, 2020; Jedrzejewski, 2019; Arias, 2018).



**Figure 1. Formal definition of a gesture as a mapping from a diagram within a topological space (an abstract space), left, to a continuous curve in the spacetime or the space of parameters, right.<sup>2</sup>**

Is GSC cognitive, relevant, and falsifiable? What creative applications could it have? Here, we describe the development of an initial experiment to validate GSC, related to a collaborative research project of Maria Mannone with Tom Collins, Dimitri Papageorgiou, and Delilah Hsu. Then, we discuss some creative applications.

#### *Some concepts from the theoretical approach*

We can make assessments of similarity between visual and auditory domains considering the forms themselves and the movements that produce them.

According to GSC, two musical gestures have a high degree of gestural similarity if:

1. Their spectrograms have similar characteristics (e.g., they both represent a *forte* dynamic or a *staccato* articulation);
2. Their gestural generators have similar characteristics (e.g., they both require an increase of hand pressure or airstream pressure for the *forte*, or they both have detached movements for the *staccato*, be it of the pianist's hands or the flutist's airstream or leap movements.)

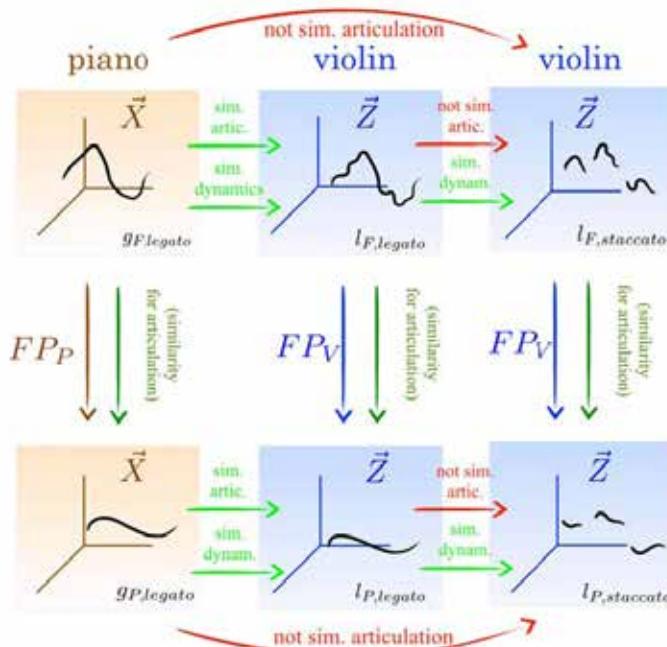
This condition is close to fuzzy thinking and it is very general. It requires analysis of movements in the parameter space of each instrument. For example, a stroke on a flute does not make a „forte“ flute sound as it would on the timpani, but instead it breaks the flute! Learning how to play a musical instrument also includes learning which specific gestures are needed for each instrument and what is the parameter space specific for each instrument; e.g., the flute parameter space includes airstream characteristics, leap articulation, and fingering (Figure 2).

GSC has been extended to the relationship between music and image. A simple musical sequence and a simple visual form can be characterized as *similar* if they appear to be generated by the same physical movement. E.g., a detached gesture can produce a *staccato* musical sequence as well as a collection of dots on a piece of paper.

<sup>2</sup> Image adapted from (Mazzola and Andreatta, 2007).

Vice versa, smooth and uninterrupted movements can produce a waved line as well as a legato sound (Figure 3).

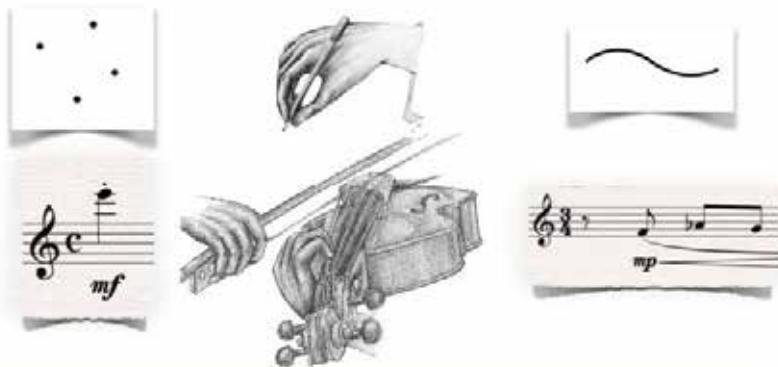
Details are given in a paper that uses the mathematical language of categories (Mannone, 2018). Category theory uses diagrams with points, arrows, and arrows between arrows: it formalizes the idea of transformation between transformations (Mac Lane, 1978). It is suitable to describe *metaphors* and blurred analogies. It could—paradoxically—seem not very *mathematical* to non-experts, but it allows us to model relationships in an abstract and general way. Figure 4 shows the conjecture of similarity between images and sounds by using a triangular diagram. The diagram is said to be „commutative“ if the paths gesture-image-sound or gesture-sound can be perfectly interchanged. In reality, there is some degree of interchangeability. Let  $f$  be the arrow from *gesture* to *image*,  $g$  the arrow from *image* to *sound*, and  $h$  the arrow from *gesture* to *sound*. Commutativity means that “ $g$  composed with  $f = h$ ”. In formulas,  $gf = h$ . That is, the commutator (a mathematical object also used in physics) is  $[gf, h] = gfh - hgf = 0$ . In reality, this quantity is not 0 if it commutes and 1 if it does not commute, but a value  $d$  between 0 and 1:  $[gf, h] = d$ , with  $d = \text{degree of gestural similarity}$ .



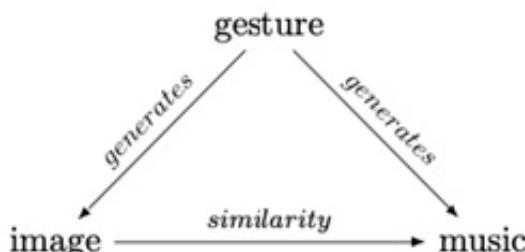
**Figure 2. Abstract graphs of gestural similarities and non-similarities for violin and piano movements.** X and Z with the arrows indicate the space of curves connecting performance parameters.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Image from: Mannone, 2018.

Explanation: A *forte, legato* on piano is similar to the *forte, legato* on violin regarding both dynamics and articulation, but it has a different articulation from a *forte, staccato*. These variations can be modeled through mathematical concepts such as homotopy transformations (deformations without cuts or gluing; e.g., *legato-legato* here) and non-homotopy transformations (e.g., *legato-staccato* here). The lines within diagrams represent the movement within each parameter space, different for each instrument (e.g., hands' positions, pressure and time for the pianist, bow's movements, pressure, left-hand position and time for the violinist). The lines refers to the actual contact with the instrument. In fact, in the case of *staccato*, there are some cuts, corresponding to the distance of performer's hands or bow from the keyboard or the violin's strings, respectively. The graphs are represented within 3-dimensional spaces. However, the general representation involves N dimensions according to the N parameters considered for each instrument.



**Figure 3. Gestural similarity between hand and pencil drawing and simple bowing movements.<sup>4</sup>**



**Figure 4. Triangular diagram depicting the conjecture of gestural similarity between music and images.**

<sup>4</sup>

Drawing by Maria Mannone.

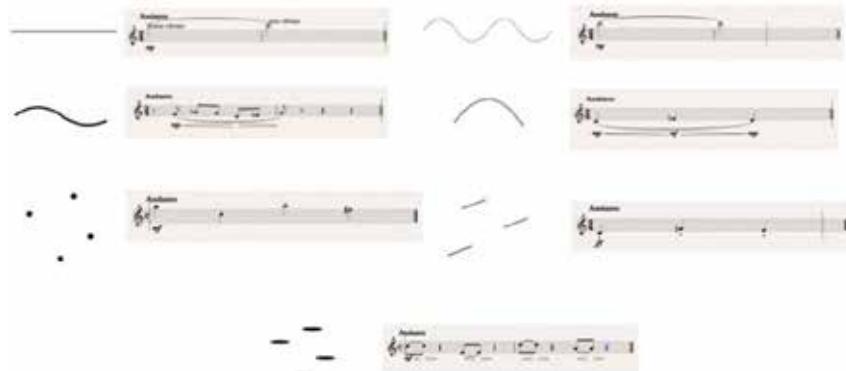
### *Experiment outline*

The collaboration between M. M., T. C., and D. P. started with the Women in Music Information Retrieval project (WiMIR). In Spring 2017, M. M. was completing her dissertation at the University of Minnesota, where she connected her former studies on music from tridimensional images (Mannone, 2011) to mathematical gestures. During WiMIR, she was mentored by T. C. in music cognition and D. P. in compositional applications of math/music. After an initial brainstorming, the focus narrowed to M. M.'s definition of gestural similarity, and she had the idea of organizing an experiment. The experiment was run in 2018 by T. C. for his students at Lehigh University in the United States, where he was teaching at that time. The activity was pedagogical because it had been proposed to students in order to teach them how to do research. But it was also a true research project in itself because its results were unknown.

M. M. prepared the visuals and the sound samples in Sibelius; T. C. enhanced sound quality and prepared the online interface for the experiment. Sounds were associated to visual shapes according to GSC. Figure 5 shows shapes and their best music associations. In total, 84 musical examples were prepared, with varying speed, pitch range, and instrumentation. The number 84 comes from 2 tempi (fast or slow tempo) x 3 pitch ranges (high, medium, or low) x 2 instruments (pairs picked up from violin, flute, or piano timbres) x 7 forms. The forms were: angled straight lines, dots, ellipses, half cycle, one cycle, squiggly line, and straight line.

The hypothesis included the independence of the outcomes from the parameters' speed, pitch, range, and instrumentation. All musical sequences were homophonic.

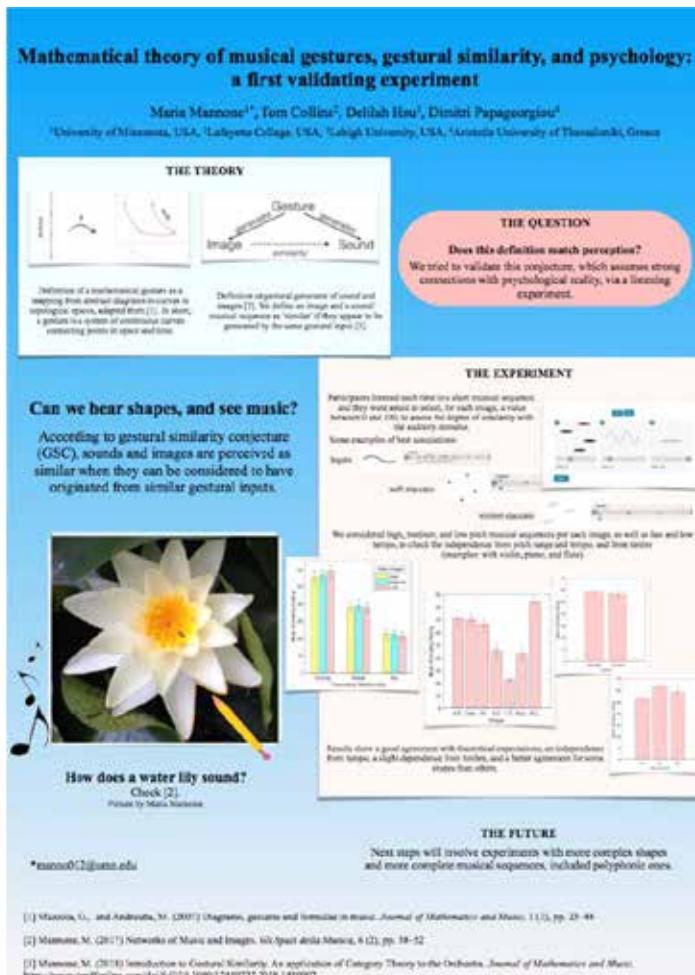
Participants listened each time to a short musical sequence while looking at three visual examples. After listening to each musical sequence, participants were asked to score (between 0 to 100) the degree of similarity to the auditory stimulus for each of the three images. Experiment outcomes were collected and analyzed via ANOVA test by T. C.



**Figure 5. Best associations between visual shapes and musical sequences for the experiment**

The results show concordance with theoretical expectations, an independence from tempo, a slight dependence for timbre, and a better agreement for some shapes than others. As probably expected, some of the agreements acknowledged the association between a straight line and a non-vibrato constant sound; dots and soft *staccato*; and, angled short segments and *staccatissimo*.

The experiment was presented as a poster during the WiMIR session in Paris on September 2018 (Figure 6). The poster was printed and displayed, and it has been described via Skype.



**Figure 6. The poster presented during the WiMIR session at the end of ISMIR Paris 2018 Conference<sup>5</sup>**

<sup>5</sup> Water lily picture and overall graphics by Maria Mannone.

Explanation: The „Theory“ with the mathematical definition of musical gesture and the GSC led to a research „Question“ and to the „Experiment.“ The pink box contains an image from the online experimental setup, some of the image/sound expected associations, and the graphs of students’ answers. These graphs, made by T. C., show the results. There is a good agreement between similarity ratings and theoretical expectations. Similarity ratings according to the visual shape variations are very close to the expectations. Also, similarity ratings’ variations according to instrument change and tempo variations are negligible, as expected.

### *Music, spirals, and ammonites*

Detecting gestural similarity while looking at spectrograms as opposed to visual images is not very easy. In some cases, we cannot directly compare a spectrogram with the structure of an image as scanned from left to right as a score. If we hand-draw a spiral, e.g., when sketching the structure of an ammonite or of a nautilus, our hand goes up and down and left and right (Mannone, 2019). Thus, the music derived from this should give us the feeling of an ascending-descending and enlarging-shrinking movement. When observing the spectrogram of such a piece of music, we would not see a shell, but probably a damped sinusoid-like shape, or a sequence of rising-falling steps becoming larger in time and in pitch. Figure 7 shows a transition from the spiral-like form of an ammonite toward a musical sequence, played on the piano and analyzed with spectrograms. From the top left to the bottom right, we see:

- the drawing of an ammonite;
- its simplified modeling as a 3D shape;
- its modeling as a 2-D line;
- a musical theme derived from a selection of its points;
- the spectrograms of the theme’s piano performance.

See (Mannone, 2019) for details about the composition technique (from Archimedean spiral’s samplings). This sequence constituted the theme of the piece *Perfect Shapes in the Prehistoric Sea*, see Web Sources.

The arrows in the 2D-model indicate the direction representing time flowing. It is like moving along the spiral, drawing it, building up the image according to that time direction. Such a direction is what gives shape to the musical sequence, whose pitches are a mapping into sound of a selection of points of the 2D-model.

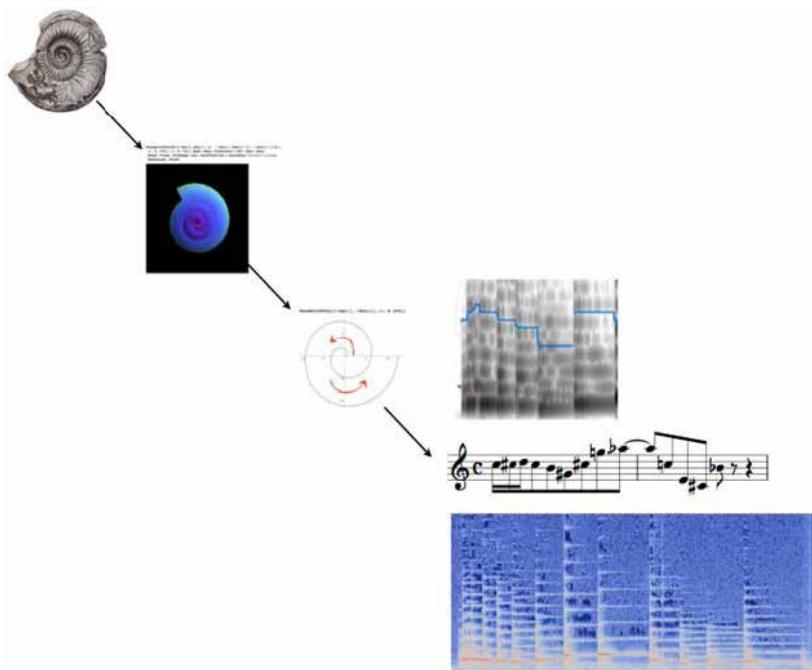


Figure 7. Comparison between a special form, a short musical sequence derived from it, and the shape of its spectrogram.<sup>6</sup>



Figure 8. A spiral-like drawing within a spectrogram. This spectrogram has been made by J. Niinisalo (2017), analyzing the track #1 of Aphex Twin's album „Windowlicker“.

<sup>6</sup> Drawing, music, and analysis by M. Mannone (2019).

Explanation: This image only partially verifies gestural similarity: in fact, the time is flowing from left to right, not along the spiral form. Thus, the music does not reproduce the gesture to draw the spiral; compare this spectrogram with the ones in Figure 7.

By changing the mapping, we get different pitches (and relative durations), but, if our mapping follows the criterion of gestural similarity, the overall structure will be preserved. The upper spectrogram highlights details of the pitch contour (blue) of the beginning of the melody, with up-down movements and enlarging intervals and durations. The movement of fundamentals does not look like a spiral: it tracks the motion along the 2D-model. The listener recognizes the feeling of spiral-like movements in the space of musical parameters. Thus, spectrograms have to be understood in terms of gestural similarity and not simply considered as drawings.

This is the main difference between musical sequences derived from images, such as the ones obtained with Xenakis' UPIC tablet (Xenakis, 2001) or Aphex Twin's spiral-like spectrograms (Figure 8).

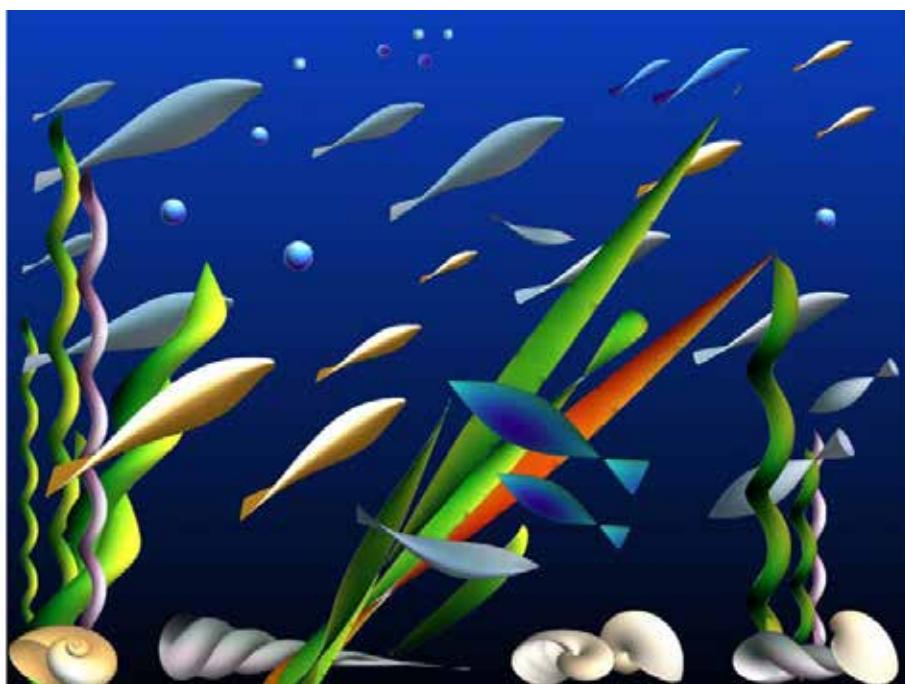
The analysis of spectrograms can be easy for legato/staccato (with visuals dots/lines) or vibrato/non-vibrato (with a visual straight line or a squiggly line) musical sequences, but it is not as simple for other examples. Nevertheless, the spirals in *Vertigo*'s music are clear to the listeners! A criterion to investigate spectrograms should take into account human perception and movements within the music-parameter space. Multi-modal machine learning techniques may help find approximate similarity values.

### *The Klein Concert and a mathematical ocean*

Creative applications of GSC led to music „derived“ from fish, gondolas, landscapes, and the Klein bottle. Musical compositions from the Klein bottle have been composed and performed by students of the Conservatory of Palermo during the „Klein Concert“ in May 2019 (see Klein concert in the Web Sources). The event concluded one of the courses thought and taught by M. M., starting from Fall 2018 in Europe (Italy and the UK).

Let us now present *Fish Math* by M. M., a sort of mathematical ocean, whose components are graphs of parametric equations and revolution plots (Figure 9), whose progressive appearance is accompanied by simple musical sequences, improvised according to GSC (see *Fish Math* in the Web Sources). Some people asked M. M. about the algorithm used to simultaneously generate images and sounds: perhaps new experiments can start from short animations and more complete musical passages?

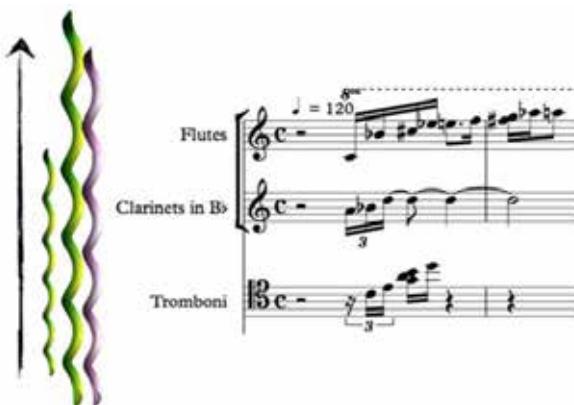
Figures 10, 11, and 12 illustrate examples of the appearance of single forms in the video and the structure of the (improvised and then transcribed) music that accompanies them. A superficial reading of these applications can classify them as „arbitrary“. However, the degrees of freedom present in artistic realizations contribute to make the theoretical applications more living; e.g., Xenakis himself was starting from science and then making adjustments. Here, the choice of individual pitches and rhythms/harmonies may change, but overall, articulation, volume, and rough pitch contour are meant to evoke specific movements in the mind of the listeners, e.g., the gesture to draw a point (and to play a soft *staccato*) becomes the soft and fast creation of a sphere, seen from afar as a point, and musically as a soft *staccato* cluster.



**Figure 9. Fish Math.<sup>7</sup>** This is an image of a sort of „mathematical ocean“ where all images, produced with Mathematica software, are graphs of parametric equations and revolution plots.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> The image by Maria Mannone.

<sup>8</sup> The image has been displayed at the Mathematical Art Gallery during the Joint Mathematics Meetings in Denver (January 2020). The link of a video with music that seems to be generated at the same time of images, according to GSC, is listed in the Web Sources.



**Figure 10.** Appearance of some algae from below, and development of a musical phrase. Transcription from the improvised music. This movement of algae-appearing is quite fast in the video



**Figure 11.** Spheres as air balls in the water that appear in the video as expanding from the center, and they are visible in some points as small dots.

They are musically rendered with soft staccato chords. (Timbre of clarinet, measures 6-7 of the transcription.)



**Figure 12.** The appearance of a group of fish is rendered with chordal movement. The choice of harmony gives a feeling of calm and completeness.

### *Conclusions and Further Developments*

The experiment showed that there is a non-negligible correlation between characteristics of some simple shapes and characteristics of sound stimuli, according to GSC (Mannone, 2018). Other technical developments will include a computational analysis of the experiment outcomes, to more deeply investigate results and to more clearly prepare new future experiments.

Future experiments will involve more complex and detailed shapes as well as richer musical sequences, including polyphonies. The transition from simple, essential forms to more complex ones hearken back to Gestalt, with added challenges such as the recognizability of a form from the visual to the auditory domain. In general, we would say that this is not possible. But we can establish some conditions that make a sonification (or a visualization) „Gestalt-invariant“, retaining the essential information, involving a vocabulary of simple forms and a corresponding vocabulary of simple musical sequences. A complex visual form can be approximated via simple forms with coefficients. There will be a threshold value with a minimal number of elements to allow the original image recognizability. This approximation can be translated into sound: term by term, coefficient (where, how many, how big) by coefficient (how loud, when, how often, how high); see (Mannone et al., 2020).

The research on gestural similarity is still ongoing. The described experiment can be considered as an important step in this research process.

### **Acknowledgments**

A heartfelt acknowledgment to Tom Collins (The University of York, UK) who, while at Lehigh University in the U.S., participated in the preliminary discussion, ran the experiment with his students, and analyzed the results. We also thank Delilah Hsu (Lehigh University alumna), who participated in the experiment preparation and in the analysis of the results. Without their contribution, the experimental side of this research would not have been possible. T. C. is collaborating for an article regarding the details of the cognitive analysis of this experiment (Mannone et al., 2018/20).

### **REFERENCES:**

1. Arias, Juan Sebastian. 2018. „Spaces of gestures are function spaces.“ *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 89-105.
2. Arias-Valero, Juan Sebastian, & Luis-Puebla, Emilio. 2020. „Some remarks on hypergestural homology of spaces and its relation to classical homology.“ *Journal of Mathematics and Music*, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17459737.2020.1722269>.
3. Borgo, David. 2011. „Embodied Music Cognition and Mediation Technology.“ *Literary and Linguistic Computing*, 27 (1), 97-99.

4. Clark, Timothy L. 2020. „On the topological characterization of gestures in a convenient category of spaces.“ *Journal of Mathematics and Music*, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17459737.2020.1716403>.
5. Eitan, Zohar, & Granot, Roni. 2006. „How music moves: Musical parameters and listeners' images of motion, Perceptual characterization of motion evoked by sounds for synthesis control purposes.“ *Music Perception*, 23 (3), 221-247
6. Eitan, Zohar, Onroy, Eitan, & Granot, Roni. 2012. „Listening in the Dark: Congenital and early blindness and cross-domain mappings in music.“ *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22 (1), 33-45
7. Engeln, Lars, & Groh, Rainer. 2019. „CoHEARence: a qualitative User-(Pre-)Test on Resynthesized Shapes for coherent visual Sound Design.“ In: *AM'19: Proceedings of the 14<sup>th</sup> International Audio Mostly Conference: A Journey in Sound*, September 2019, pp. 98-102.
8. Engeln, Lars, & Groh, Rainer. 2020. „CoHEARence of audible shapes—a qualitative user study for coherent visual audio design with resynthesized shapes.“ *Personal and Ubiquitous Computing*, <https://doi.org/10.1007/s00779-020-01392-5>.
9. Fortuna, Sandra. 2017. „Embodiment, sound and visualization: A multimodal perspective in music education.“ In: *Collected papers of the Academy of Arts./Zbornik radova Akademije umetnosti*, Issue 5, pp. 120-131.
10. Godøy, Rolf Inge, Haga, Egil, & Jensenius, Alexander R. 2006. „Playing ‘Air Instruments’: Mimicry of Sound-Producing Gestures by Novices and Experts.“ In: Gibet S., Courty N., Kamp J. F. (eds) *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation*. GW 2005. Lecture Notes in Computer Science, 3881, pp. 256-267. Berlin, Heidelberg: Springer.
11. Godøy, Rolf Inge, & Leman, Marc (eds.). 2010. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
12. Jedrzejewski, Franck. 2019. *Hétérotopies musicales*. Paris: Hermann.
13. Jensenius, Alexander R., Wanderley, Marcelo M., Godøy, Rolf I., & Leman, Marc . „Musical Gestures: concepts and methods in research.“ In: R. I. Godøy & M. Leman (eds.), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (pp. 12–35). New York: Routledge.
14. Kelkar, Tejaswinee, & Jensenius, Alexandre R. 2018. „Analyzing Free-Hand Sound-Tracings of Melodic Phrases.“ *Applied Sciences*, 8 (135), 1-21.
15. Kozak, Mariusz. 2020. *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*, Chapter 3. New York: Oxford University Press.
16. Kubovy, Michael, & Schutz, Michael. 2010. “Audio-visual objects.” *Review of Philosophy and Psychology*, 1 (1): 41–61.
17. Leech-Wilkinson, Daniel, & Prior, Helen M. (eds.). 2017. *Music and Shape*, Studies in Musical Performance as Creative Practice. New York: Oxford University Press.
18. Leman, Marc. 2008. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
19. Leman, Marc. 2016. *The Expressive Moment: How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
20. Martolini, Chiara, Cappagli, Giulia, Campus, Claudio, and Gori, Monica. 2019. „Shape Recognition With Sounds: Improvement in Sighted Individuals After Audio–Motor Training.“ *Multisensory Research*, 33 (4-5), pp. 417-431.
21. Mac Lane, Saunders. 1978. *Categories for the Working Mathematician*. New York: Springer.
22. Mannone, Maria. 2011. *Dalla Musica all'Immagine, dall'Immagine alla Musica*. Palermo: Compostampa.

23. Mannone, Maria, Papageorgiou, Dimitri, & Collins, Tom 2018/2020. „Psychological validation of the Mathematical Theory of Musical Gestures.“ Submitted.
24. Mannone, Maria, Favali, Federico, Di Donato, Balandino, & Turchet, Luca. 2020. „Quantum GestART. Identifying and Applying Correlations between Mathematics, Art, and Perceptual Organization.“ *Journal of Mathematics and Music*, <https://doi.org/10.1080/17459737.2020.1726691>.
25. Mannone, Maria. 2019. *Mathematics, Nature, Art*. Palermo: Palermo University Press.
26. Mannone, Maria. 2018. „Introduction to Gestural Similarity. An application of Category Theory to the Orchestra.“ *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 63-87.
27. Mazzola, Guerino, & Andreatta, Moreno. 2007. „Diagrams, gestures and formulae in music.“ *Journal of Mathematics and Music*, 1 (1), 23-46.
28. Niewiadomski, Radoslaw, Mancini, Maurizio, Cera, Andrea, Piana, Stefano, Canepa, Corrado, Camurri, Antonio. 2018. „Does embodied training improve the recognition of mid-level expressive movement qualities sonification?“, *Journal on Multimodal User Interfaces*, <https://doi.org/10.1007/s12193-018-0284-0>.
29. Niinisalo, Jarmo. 2017. „The Aphex Face“ (blogpost). [http://www.bastwood.com/?page\\_id=10](http://www.bastwood.com/?page_id=10).
30. Rosenblum, Lawrence D., Dias, James W., & Dorsi, Josh. 2016. „The supramodal brain: implications for auditory perception.“ *Journal of Cognitive Psychology*, 29 (1), 65-87.
31. Repp, Bruno. 1992. „Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938).“ In: *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. Haskins Laboratories Status Report on Speech Research, SR-111/112, pp. 265-278.
32. Spence, Charles. 2011. Crossmodal Correspondences: A Tutorial Review. *Attention, Perception and Psychophysics*, 73: 971–995.
33. Xenakis, I. 2001. *Formalized Music*. New York: Pendragon.
34. Zbikowski, Lawrence. 2017. „Music, Analogy, and Metaphor.“ Chapter in: *The Routledge Companion to Music Cognition*, edited by R. Ashley and R. Timmers. 501-512. New York: Routledge.

#### WEB SOURCES:

1. Perfect Shapes in the Prehistoric Sea: <https://soundcloud.com/maria-mannone/perfect-shapes-in-the-prehistoric-sea-2018>
2. Fish Math: <https://www.youtube.com/watch?v=4M5qRz5fxVE>
3. Klein Concert: <https://www.youtube.com/watch?v=6Bn8PyZbsJc>

#### **Gestovna sličnost, matematika, psihologija: nagoveštaji nakon prvog eksperimenta i neke primene između pedagogije i istraživanja**

**Apstrakt:** Da li se muzika i crteži mogu smatrati rezultatima fizičkih gestova, te se na taj način mogu uporediti? U ovom radu će se sumirati hipoteza o „gestovnoj sličnosti“ koja je razvijena u okviru matematičke teorije o muzičkim gestovima. Zatim će se izložiti istorija eksperimenta koji uključuje matematiku, muziku, crtanje i psihologiju, sa ciljem da se proceni kognitivna relevantnost hipoteze. Jednostavna vizuelna forma i

kratki homofoni muzički niz mogu se smatrati „sličnim“ ako se mogu zamisliti kao da su proizašli iz istih pokreta. Učesnici u eksperimentu su zamoljeni da procene stepen sličnosti između datih muzičkih primera i jednostavnih vizuelnih prikaza (tri prikaza za svaki muzički stimulus). Analizom rezultata potvrđena su teorijska očekivanja. Pored toga, rad opisuje neke kreativne primene ove hipoteze, uključujući pedagoški i kreativni razvoj. Konkretno, opisuje se muzika koja je izvedena iz prirodnog oblika, suštinske strukture amonita i iluzije „matematičkog okeana“ sa zvukovima i slikama. Razmatraju se izazovi ovih tehnika i karakteristike spektrograma u odnosu na gestovnu sličnost.

**Ključne reči:** muzička artikulacija, pokret, gest, crtanje, percepcija.

**Ivana Paula Gortan-Carlin**  
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti  
Pula  
Hrvatska

UDC 78.071.1:929 Dekleva-Radaković Đ.  
398(497.5 Istra)  
doi: 10.5937/ZbAkU2008154P  
Stručni rad

**Leonarda Romić**  
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Muzička akademija u Puli  
Pula  
Hrvatska

## **Upotreba istarskih folklornih elemenata u klavirskim skladbama Đeni Dekleva-Radaković**

**Apstrakt:** U radu se istražuje djelo istarske skladateljice Đeni Dekleva-Radaković, glazbenice koja često koristi istarske folklorne elemente u svojoj glazbenoj teksturi i u klavirskim skladbama. Temeljeno na ovoj pretpostavci, postavlja se pitanje na koji način skladateljica pristupa folklornim elementima. Da bi se odgovorilo na postavljeno pitanje, pristupilo se analizi klavirskih skladbi pisanih za različite glazbene razine (osnovnoškolska, srednjoškolska i akademska), s posebnim osvrtom na *Istarsku polku*, *Istarsku fantaziju* i *Metamorfozu*. U analiziranim djelima potvrđilo se da skladateljica Đeni Dekleva-Radaković koristi istarske folklorne elemente u melodiji, te u harmoniji kada koristi tonove, intervale i akorde koji proizlaze iz istarsko-primorskoga tonskog niza, potom u (plesnom) ritmu i boji, a u funkciji ritma koristi i čakavski tekst (parlato). Istarski se idiom ogleda u korištenju raznih folklornih elemenata koje kombinira motivskim radom. Njen je glazbeni jezik suvremen s primjesama istarskoga folklornog duha, neoistarskog stila. Važnost je ove konstatacije u isticanju regionalnih elemenata u nacionalnoj, umjetničkoj glazbi. Iako je nacionalno i traženje glazbenoga identiteta nešto na čemu se inzistiralo i što se isticalo u prošlim stoljećima, s globalizacijom se javlja potreba za očuvanjem glazbene baštine, odnosno za revitalizacijom (modernizacijom) postojeće folklorne baštine.

**Ključne riječi:** Đeni Dekleva-Radaković, istarski folklor, umjetnička glazba, istarski skladatelj, klavirska literatura.

*Uvod*

Korištenje folklornih elemenata za stvaranje umjetničkih djela u povijesti je glazbe znano, naročito u 19. stoljeću kada se nacionalno obilježe isticalo i kroz glazbeni identitet. U Istri se hrvatski nacionalni identitet u glazbi naglašava od kraja 19. stoljeća, još od Matka Brajše Rašana (Grakalić, Gortan-Carlin, Bader, 2019), a tijekom 20. stoljeća postupno se gradio s Ivanom Matetićem Ronjgovom (Ruck, 2011), Slavkom Zlatićem (Prašelj, 2013), i kasnije u djelima skladatelja koji su rođeni nakon Drugog svjetskog rata. Za potrebe komponiranja djela u istarskome duhu skladatelji su se služili istarsko-primorskim tonskim nizom, tzv. istarskom ljestvicom i/ili iskonstruiranom tonskom ljestvicom, ali i drugim elementima istarskoga folklora. Kao rezultat toga nastale su skladbe ili pjesme sa sljedećim karakteristikama:

- Odlike melodije: kratka melodijska linija, melodijski obrasci/figure sastavljeni od tonova istarsko-primorskoga tonskog niza, postupno kretanje s nizom sastavljenim iz polustepena i cijelih stepena, česta linearna upotreba male ili smanjene (umanjene) terce, unisono završetci iz smanjene terce ili završetci u oktavi iz povećane (prekomerne) sekste.
- Odlike harmonije: harmonijska vertikala sastavljena od tonova istarske ljestvice, upotreba smanjenih kvintakorda i/ili septakorda; upotreba klastera (cluster), tonalitetno-modalitetna nestabilnost, upotreba bitonalnosti, odnosno bimodalnosti, upotreba unisono završetaka: iz smanjene terce u unisono ili završetci u oktavi iz povećane sekste.
- Odlike ritma: upotreba plesnih ritmičkih uzoraka, korištenje ritmičkih uzoraka iz narodne instrumentalne glazbe, metar i mjera (takt) su promjenjivi.
- Boja: izbor instrumenata i glasova je sloboden.
- Utjecaj teksta: upotreba onomatopejskog „traj-na-ni-na-ne-na“ i sličnih glasova koji oponašaju zvuk sopela, uporaba čakavice ili cakavice (Gortan-Carlin, 2012 prema Jean LaRue iz Stefanića, 2008: 137).

Elementi koji proizlaze iz istarske tradicijske glazbe prisutni su u melodiji, harmoniji, ritmu i boji, a kod vokalnih skladbi, ili vokalno-instrumentalnih, i u tekstu. Upotreba elemenata istarsko-primorskoga tonskog niza česta je i stilski raznolika. Skladbe koje su nastale u 20. i 21. stoljeću, a koje sadrže istarsko-primorske folklorne elemente, nazvane su neoistarskim-primorskim skladbama, a one u svojoj sveukupnosti sadrže oznake identiteta, regionalnosti, multikulturalnosti, individualnosti, tradicionalnosti i duhovnosti. Izvođenjem neoistarsko-primorskih skladbi ispunjava se i postavljena zadaća Ivana Matetića-Ronjgova o „nezaboravu“ tradicijske glazbe unutar umjetničke (Gortan-Carlin, 2012).

Radovi koji istražuju glazbeni jezik istarskih skladatelja nisu mnogobrojni. O upotrebi istarskih folklornih elemenata u djelima Ivana Matetića Ronjgova (1880-1960) Lovorka Ruck navodi:

„Obrađujući izvorno dvoglasne napjeve ili skladajući u ozračju istarsko-primorske glazbe, Matetić u harmonizaciji tzv. istarske ljestvice često koristi smanjeni kvintakord, smanjeni septakord, dok je obvezni završetak dijela skladbe ili čitave skladbe u unisonu. Melodijski praelement interval je male terce. Bard istarsko-primorske glazbe svojim je skladbama dokazao vrijednost glazbenog idioma svojega zavičaja te pokazao onima koji su ga željeli slijediti kako se na temelju narodnoga glazbenog blaga može krenuti novim glazbenim putevima.“ (Ruck, 2011: 175)

Mirjana Veljović (2014) analizirala je ciklus (četiri) skladbi Slavka Zlatića (1910-1993) *Pjesma i ples*, koje su pisane za mješoviti zbor i komorni orkestar. Četvrta je samo za mješoviti zbor.

„[...] Karakterom pjesme i plesa Zlatić [je] predstavio svu specifičnost istarsko-primorske narodne glazbe, čiji se kolorit javlja u kontekstu proširene tonalnosti i modalnosti s posebno izraženim melodijsko-ritmičkim odnosima. U melodijsko-harmonijskoj strukturi autor se ponajprije oslanja na istarski modus, istražujući zvukovni potencijal njegova proširenja prema kromatskoj ljestvici. U atonalnost međutim ne zalazi jer je prepoznatljivost i funkcija završnoga tona kao gravitacionog centra jedna od ključnih značajki u prepoznavanju uzora u narodnoj glazbi istarsko-primorskog područja.“ (Veljović, 2014: 93)

Način korištenja istarsko-primorskih idioma u *Sinfonijskom plesu br. 2* Slavka Zlatića, nazvanom *Istarski ples*, opisao je Branko Radić (2019) koji konstatira da se radi o prvom orkestralnom djelu s istarsko-primorskom tematikom.

„Osnovna su značajka *Istarskog plesa* kratki odsjeci, samim tim i kratke melodijske fraze, kao i prilično vjerno poštivanje melodijskih postulata koji proizlaze iz folklornoga tonskog niza. U harmonijskom smislu djelo karakterizira interpolacija tonova istarskog modusa u mol ljestvicu, čime Zlatić u svojim kompozicijama inauguriра ‘istarski mol’ i time se nadovezuje na rad svoga mentora Ronjgova. Interval smanjene terce, odnosno povećane sekste, u okviru dominantnog septakorda sa smanjenom kvintom postaje obavezan akord u kadenci pred završnim unisonom. U djelu prevladava tonalno-modalni način mišljenja, s naglaskom na modalnost.“ (Radić, 2019:75)

Za melodijsko-harmonijske odnose u komornoj glazbi Nela Milotija (Nello Milotti, 1927-2011) koji je poznatiji po tome što je koristio istarsko-primorske elemente u zabavnoj glazbi, Veljović (2007) konstatira da je „folklorni kolorit istarsko-primorskoga područja prisutan u gotovo svakoj Milottijevoj skladbi“ (Veljović, 2007: 118).

Đeni Dekleva-Radaković, kao i prethodno imenovani kompozitori, koristi istarske folklorne elemente u svojim djelima. Prepostavka je da je istarske folklorne elemente koristila i u klavirskim skladbama, te se postavlja pitanje na koji im način pristupa.

### *Đeni Dekleva-Radaković*

Istarska skladateljica Đeni Dekleva-Radaković rođena je u Pazinu 12.07.1949. godine. Nakon osnovnoškolskog i srednjoškolskog glazbenog obrazovanja upisuje studij klasične harmonike u Trossingenu (Trossingen), na *Staatliche Musikschiule* kod prof. Frica Doblera (Fritz Dobler) i prof. Huga Nota (Noth). Nakon poslijediplomskog studija harmonike nastavlja studij kompozicije i klavira na Akademiji za glazbu u Ljubljani, u klasi prof. Dane Škerla (diplomira 1975.), i klavir u klasi prof. Hilde Horak. Spada među istarske skladatelje druge generacije 20. stoljeća (rođena je nakon Drugog svjetskog rata). Komponira solistička djela (za harmoniku, klavir, gitaru), pjevačke zborove, komorna, orkestralna i vokalno-instrumentalna djela. Njen skladateljski opus često je povezan s glazbenim, pedagoškim i umjetničkim potrebama u glazbenim osnovnim, srednjim i visokim školama/akademijama u kojima je radila kao glazbena pedagoginja. Svoj umjetnički rad posvetila je pronalaženju osobnoga skladateljskog stila, primjenjujući istarsko-primorski tonski niz i elemente koji proizlaze iz istarskog folklora. U svom umjetničkom izrazu ova umjetnica koristi spoj suvremenog zvuka priklanajući se tonalnosti i atonalnosti s uporabom istarske ljestvice. Svoj prepoznatljivi glazbeni jezik postiže primjenjujući aleatoriku i suvremene elemente u tehniци skladanja.

### *Analiza i diskusija*

Od 19 klavirskih djela, koliko ih je do 2019. skladala Đeni Dekleva-Radaković (prilog 1), obrađeno je nama dostupnih 16 (tablica 1). Skladbe *Skakutanje, Sanjarenje* i *Pejzaž* iz 2005. godine nisu dostupne i ostaju za daljnje istraživanje. Kao studija slučaja detaljnije su analizirane klavirske skladbe *Istarska polka*, *Istarska fantazija* i *Metamorfoza*, koje sadrže istarsko-primorski tonski niz i istarsko-primorske folklorne elemente. Ovaj je izbor slučajan, no svaka kompozicija ima drugačiju težinu s obzirom da su namijenjene različitim razinama obrazovanja. Od obrađenih 16 suvremenih klavirskih skladbi (Tablica 1), 3 su namijenjene osnovnoškolskoj razini (18,75 %), 7 ih je skladano za srednju glazbenu školu (43,75 %), a 6 za visokoškolsko obrazovanje (37,5 %).

Tablica 1. Analiza klavirskih djela s osvrtom na korištene elemente

	Naziv klavirskog djela	težina skladbe prema razini obrazovanja	plesni ritam	vrsta plesa	istarski tekst	istarska ljestvica	smanjene terce /decime u unisono	povećane sekste u oktavu	niz m3	niz v6	sm 5 3	sm 7	slog
1	MALA SUITA (1973.)	SŠ - 4. razred	Ne	/	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon
2	SCHERZINO (1985.)	OŠ - 5. razred	Da	Polka	Ne	Ne	Ne	Ne	Da	Da	Ne	Ne	Homofon
3	SLATKA PJESMA (1985.)	SŠ - 1. razred	Da	Valcer	Ne	Ne	Ne	Da	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon
4	GIOCO SOLENNE (1997.)	Akademija/ Fakultet	Ne	/	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	Polifon
5	MINIJATURA (1997.)	SŠ - 1. razred	Da	Valcer	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Polifon
6	ISTARSKA POLKA (1998.)	OŠ -5., 6. razred	Da	Polka	<b>Da</b>	<b>Da</b>	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	Ne	Ne	Homofon
7	TRI SKOKA (1998.)	Akademija/ Fakultet	Da	Polka	Ne	Ne	Da	Ne	Da	Da	Ne	Ne	Homofon
8	ZVUKOVI ŠUME (1998.)	SŠ - 4. razred	Ne	/	Ne	Ne	Da	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon
9	METARMOFOZA (1999.)	Akademija/ Fakultet	Ne	/	Ne	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	<b>Da</b>	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Homofon
10	ISTARSKA BALADA (2000.)	Akademija/ Fakultet	Ne	/	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Homofon
11	SUITA "MOSAIK" (2000.)	OŠ - 6. razred	Da	Polka	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon
12	UN GIOCO CON... (2004.)	Akademija/ Fakultet	Ne	/	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon, Polifon
13	INTERMEZZO (2004.)	Akademija/ Fakultet	Ne	/	Ne	Ne	Ne	Da	Ne	Ne	Ne	Ne	Homofon
14	LA RUOTA DEL TEMPO (2009.)	SŠ - 3., 4. razred	Ne	/	Ne	Ne	Da	Ne	Ne	Da	Ne	Da	Polifon
15	PLES LAHORA (2011.)	SŠ – 1. razred	Da	Valcer	Ne	Ne	Ne	Ne	Ne	Da	Da	Ne	Homofon
16	ISTARSKA FANTAZIJA (2018.)	SŠ - 1. razred	Da	Valcer, Polka	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	<b>Da</b>	<b>Da</b>	Ne	Ne	Homofon

Dekleva-Radaković koristi kromatiku, primjerice u *Istarskoj baladi*, paralelne oktave s dodanim tercama, kvartama, kvintama ili sekstama, primjerice u *Gioco solenne* ili *Intermezzu*. Kromatska suzvručja satkana od tritona ili sekundi koristi npr. u *Tri skoka*, brze pasaže i česte izmjene tempa npr. u *La ruota del tempo* i kvintole, odnosno kvintole koje se izmjenjuju s kvartolama npr. u *Un gioco con...* Sve to klavirske komade čini tehnički zahtjevnima, pa ih zato svrstavamo u klavirsku literaturu namijenjenu višim razredima osnovne glazbene škole i nadalje. Radi se o klavirskim minijaturama s programnim sadržajem o kojemu nam sam naslov otkriva autoričine intencije. Primjerice, u *Un gioco con...* stavke imenuje I. *Preludioso II. e fugoso...*, a one donose igru s preludijem i fugom. Zato ne čudi homofonski slog u prvom stavku, a polifonija u drugom. Minijature su energične i s plesnim karakterom (50 %). Tekst se pojavljuje tek u jednoj skladbi, u *Istarskoj polki*, o čemu će kasnije biti govora. Istarsko-primorski tonski niz prisutan je 31,25 %. U tim skladbama češća je uporaba unisono kadenci iz smanjene terce ili decime (80 %) i iz povećane sekste (40 %). I u klavirskim komadima u kojima ne koristi istarski niz također se povremeno služi unisono završetcima: 27,27 % iz smanjene terce, odnosno decime i 18,18 % iz povećane sekste. Učestalo korištenje unisono završetaka (i ponavljanje toga tona nekoliko puta) iz smanjene terce/decime i povećane sekste u jednoj skladbi otkriva duh istarskog folklora – dvoglasnog pjevanja ili sviranja koji završavaju unisono. Možemo primijetiti da 62,5 % koristi jednu varijantu ili drugu, jedino se kod *Istarske polke* pojavljuju oba oblika završetaka. Nizanje malih terci, kao i velikih seksti, odlika je istarskoga folklorнog pjevanja i sviranja. U analiziranim skladbama paralelne male terce možemo pronaći 37,5 %, a nizanje paralelnih seksti 50 %. Smanjeni kvintakordi i septakordi rezultat su korištenja istarske ljestvice (naizmjenično stepen – polustepen), ali u ovim primjerima nisu posebno korišteni (smanjeni kvintakordi 18,75 %, smanjeni septakordi 25 %). Završetci klavirskih djela češće su unisono ili u oktavi/duple oktave (56,25 %). Treba napomenuti da sadržaje istarsko-primorskoga glazbenog idioma Đeni Dekleva-Radaković vješto interpolira u vlastiti suvremeni umjetnički izraz.

### 1. *Istarska polka*

Skladba *Istarska polka* pisana je za klavir i posvećena je skladateljičinoj bivšoj učenici Tini Kovač. U svojoj osnovi ona oblikovno predstavlja složenu trodijelnu pjesmu, ABA + Coda, te je namijenjena učenicima osnovne škole. Izgrađena je od niza motiva kojima je temelj istarsko-primorski tonski niz. Tijekom cijele skladbe zadržan je isti tempo, pa je stoga prisutan plesni ugodiјaj kroz ritam koji karakterizira polku. Od elemenata istarsko-primorske tradicijske glazbe, između ostalih, korišten je niz od pet tonova (pentatonika) koji je izgrađen od izmjenjivih polustepena/stepena (dis, e, fis, g, a) ili (e, f, g, as, b). Pentatonika, odnosno manji nizovi od heksakorda, u Istri

nisu neuobičajeni. Naprotiv, većina istarskih narodnih pjesama izgrađena je upravo od manjeg niza: od tri, četiri do pet tonova. Rijetke su pjesme s heksakordskim „velikim rasponom“. Nadalje, od istarsko-primorskih elemenata u skladbi skladateljica koristi karakteristične završetke: svi su završetci sastavljeni od malih rečenica i na njima je izgrađena cijela skladba. Izuzetak čini samo dio od t. 29 do t. 34, kada od četiri takta pasaža, dva zapravo predstavljaju vraćanje na temu skladbe noseći u sebi elemente same teme. Navedeni završetci izgrađeni su iz: velike sekste koja se rješava u oktavu, povećane sekste koja se rješava u oktavu ili smanjene terce koja se rješava u unisono.

U Istarskoj polki, koja je u dvočetvrtinskoj mjeri, Dekleva-Radaković često koristi ritmički obrazac ta-fa-te ta-te ili ta-te-fe ta (i varijante). On skladbi daje lepršavost plesne polke, odnosno istarskog plesa mafrina koji je preteča polke (Ivančan, 1963, 218-229). Dakle naglasak u *Istarskoj polki* stavljen je na plesne ritamske motive koji su raspoređeni kao dvotaktne fraze (pr. 1, 2, 3 i 4).



**Primjer 1. *Istarska polka*, ritamski obrazac (takt 3 - 4, 7 - 8)**



**Primjer 2. *Istarska polka*, ritamski obrazac (takt 5 – 6, 9 – 10, 17 – 18, 21 – 22, 39)**



- 40)



**Primjer 3. *Istarska polka*, ritamski obrazac (takt 15 – 16, 19 - 20)**

**Primjer 4. *Istarska polka*, ritamski obrazac (takt 23 – 24, 25 – 26, 27 – 28, 29 - 30)**

Motivi zvučnih efekata koje skladateljica koristi su udarci o korpus instrumenta, pljeskanje i udarci stopalom o pod. Uz zvučni efekt iznesen u prva dva takta, skandira se i tekst: Za-tan-caj-mo sa-da svi! (pr. 5). U taktovima 63-64, uz udarce na poklopcu klavira, skandira se: O-br-ni se, o-br-ni! Tekst je preuzet iz poklika koji kolovoda (capobalo) tijekom plesa izvikuje kako bi se promijenile određene plesne figure.



**Primjer 5. Istarska polka, ritamski obrazac (takt 1 - 2, 63 - 64)**



**Primjer 6. Istarska polka, ritamski obrazac (takt 11 - 12, 13 - 14, 61 - 62)**

Melodija se kreće u raznim tonskim nizovima, primjerice u frigijskom modusu (npr. od t. 23 do 30), u istarsko-primorskem tonskom nizu (npr. od t. 31 do 34) ili u melodijskom e-molu (npr. t. 49).



**Primjer 7. Istarska polka, završetak iz v6 u č8 (takt 5-6)**



**Primjer 8. Istarska polka, karakterističan završetak sm.3 u č1 (takt 27 - 28)**

Osim završetka na oktavi, specifičan je i završetak iz smanjene terce u unisono (pr. 8), to jest povećane sekste u oktavu (t. 30), što je i jedna od karakteristika folklornoga istarskog dvoglasja.

U *Istarskoj polki* skladateljica vrlo vješto uskladjuje folklorne elemente lucidno kombinirajući čakavski tekst i karakteristične završetke uz ritam istarskoga plesa s modernim tehnikama izvođenja.

## 2. *Istarska fantazija*

*Istarska fantazija* pisana je za srednjoškolski uzrast. Kao i u *Istarskoj polki*, folklorni istarsko-primorski motivi slijede jedan za drugim. Česte su izmjene tempa koji kod slušatelja pobuđuju različite ugodjaje, a pasaži savršeno razdvajaju dijelove skladbe, te pripremaju novu zanimljivu motivsku građu. Fantazija započinje svečanim uvodom, a zatim slijede dijelovi A B C D B' D' E B'. Korištenje elemenata istarskog folklora započinje s ritmom valcera u 6. taktu. Iako nije autohton, valcer se smatra i istarskim tradicijskim plesom iz razdoblja novije tradicije. Paralelne male terce (pr. 9) ili nizovi paralelnih decima (pr. 10) mogu se usporediti sa zvukom sopela ili tradicijskim pjevanjem „na tanko i na debelo“<sup>1</sup>.



Primjer 9. *Istarska fantazija*, takt 31 – 34



Primjer 10. *Istarska fantazija*, takt 43 – 44

<sup>1</sup> Istarsko narodno dvoglasno pjevanje „na tanko i debelo“ je netemperirano pjevanje koje se, teoretski promatrano, kreće u sekstama, a na završni otegnuti unisono dolazi se iz povećane sekste u oktavu. Gornji glas pjeva „na tanko“, a donji glas „na debelo“. (Gortan-Carlin, Pace i Denac, 2014: 65.)

Osim intervala male terce ili male decime, karakterističan je folklorni interval i seksta (pr. 11).



**Primjer 11. Istarska fantazija, obrat malih terca (t. 31) u velike sekste (t. 88)**

Primjer 12 može se usporediti sa zvučnim efektom udarca nogom o pod ili s pljeskanjem ruku koje je prisutno u *Istarskoj polki*, pa možemo govoriti o utjecaju ritma narodnog plesa.



**Primjer 12. Istarska fantazija, takt 79 - 81**

U pasažama koje predstavljaju poveznicu između prethodnog dijela i dijela koji slijedi, skladateljica često koristi izmjenjivanje cijelog stepena i polustepena kao aluziju na istarsko-primorski tonski niz. U primjeru 13 prikazana je pasaža kojom povezuje A i B dio.



**Primjer 13. Istarska fantazija, pasaža**

Treća i zadnja pasaža u *Istarskoj fantaziji*, u 96. taktu (pr. 14), sadrži zvučni efekt u lijevoj ruci i istarsko-primorske nizove: istarska ljestvica (e1, f1, g1, as1, b1, ces2) i istarsko-primorski niz III vrste (e2, f2, g2, as2, b2, c3).



**Primjer 14. Istarska fantazija, istarska ljestvica u pasaži**

Osim prethodno navedenih elemenata, i *glissando*, te akcenti, promjene tempa i mjere stvaraju određenu napetost koja, u smislu emocionalnog izraza, predstavlja jednu od karakteristika skladateljičinog glazbenog jezika.

### 3. Metamorfoza

*Metamorfoza* je solistička skladba za klavir napisana 1999. godine za izvođače akademskih razina. Svoju pravzapravu doživjela je 2000. godine u Ljubljani, u izvedbi slovenske pijanistice Marine Horak. Nakon predstavljanja izveli su je i brojni drugi pijanisti na raznim podijima. Tiskana je 2004. godine u zbirci „Skladbe za klavir“, u nakladi Filozofskog fakulteta u Puli. Skladba je preoblikovana za različite sastave: 2009. godine skladatelj i aranžer Vladimir Mustajbašić priredio ju je za veliki puhački orkestar, Đeni Dekleva-Radaković ju je 2013. godine orkestrirala za simfonijski orkestar, a 2015. godine i za harmonikaški.

Dekleva-Radaković navodi kako *Metamorfoza* predstavlja sintezu pastoralnoga doživljaja i istarskoga krajobraza koji je skladateljica upila svim svojim čulima još u ranoj mladosti.

„Početak skladbe odvija se u smirenom raspoloženju uvoda, nakon čega slijedi karakterističan tematski sadržaj pastoralnog ugodaja, koji se kao osnovna glazbena misao proteže kroz cijelu skladbu više puta uvijek utemeljena u prepoznatljivom sinkopiranom ritmu. Osnovni tematski sadržaj izmjenjuje se s kraćim kontrastirajućim melodijsko-ritamskim odlomcima svaki put nove fizionomije, što predstavlja osnovu rondo strukture. Karakteristična melodijска misao okosnica je oko koje se odvija zgušnuta radnja ovoga programno koncipiranoga djela. Ona, uvijek na nov način obrađena, na simboličan način predskazuje budućnost života kroz vrijeme.“ (Gortan-Carlin, 2019, 8-9)

Karakterističan kolorit jedan je od vrlo bitnih elemenata u razradi osnovnoga tematskog materijala. Njega skladateljica postiže odabirom različitih melodičkih boja i njihovim udruživanjem u cjelinu da bi, na samom kraju skladbe, završila s moćnim nastupom klastera (*cluster*). Melodija je utemeljena na tonalitetima dura, mola i istarske ljestvice, dok je osnova vertikalnog niza ukorijenjena u kvartnim i sekundnim intervalskim odnosima, kao i na suzvučjima građenima od malih terci (pr. 15), smanjenih kvinti i smanjenih septima (pr. 16). „Ovakav odabir vertikalnog slijeda akorda upućuje također na bliskost s karakterističnim istarskim glazbenim idiomom“ (Gortan-Carlin, 2019: 9).



**Primjer 15. *Metamorfoza*, smanjene terce i kvintakordi (t. 40)**

Istarska ljestvica, sastavljena iz niza polustepena i cijelih stepena, rezultira malim tercama, odnosno smanjenim kvintakordima.

**Primjer 16. *Metamorfoza*, niz smanjenih septakorda (t. 36)**



Istarsku ljestvicu možemo promatrati prateći temeljni ton i septimu septakorda (g1, gis1 (enharmonski as), ais1 (enh. b), h1 (enh. ces) odn. fes2 (enh. e) f2, g2, as2). Skladbe koje koriste akorde sastavljene od tonova istarske ljestvice nisu prepoznatljive kao djela u „istarskom“ duhu. Tek detaljnom analizom možemo zaključiti s kojim se tonskim materijalom skladatelj služi.

*Zaključak*

Istarsko-primorski glazbeni izraz, melos ili idiom čini skup glazbenih elemenata koji su preuzeti iz folklorne glazbe. Oni u temperiranoj glazbi zvuče u „istarskom duhu“, odnosno zvone kao netemperirano sopanje sopila ili pjevanje dvoglasnoga nazalnog kanta „na tanko i na debelo“. U analiziranim klavirskim skladbama potvrđilo se da skladateljica Đeni Dekleva-Radaković koristi istarske folklorne elemente, a njih nalazimo kako u melodiji i u harmoniji, tako i u (plesnom) ritmu i boji. Upotreba teksta u *Istarskoj polki*, koji pripada istarskoj čakavici, u funkciji je ritma. Njen glazbeni jezik, iako suvremen, sadrži primjese istarskoga folklornog duha i izraženog neoistarskog stila koji se ogleda u korištenju raznih elemenata koje hrabro kombinira, ali ipak s mjerom. Od pregledanih 16 klavirskih minijatura programnog karaktera, kod trećine (31,25 %) nailazimo na istarsko-primorski tonski niz i harmonijske strukture koje proizlaze iz niza cijeli stepen – polustepen. No zanimljivo je da i u drugim skladbama durskih i molskih tonaliteta i modusa koristi određene folklorne elemente, primjerice „solističko dvoglasje“ (Zlatić, 1972: 84) koje se, teoretski promatrano, kreće u sekstama ili u tercama (25 %), ili završetke u unisonu ili oktavama iz smanjene terce ili povećane sekste (31,25 %). Ono što skladateljičina djela čini iznimnima upravo je spoj suvremenih tehniki i tradicionalnog. Ovom kombinacijom Đeni Dekleva-Radaković kod slušatelja pobuđuje interes, a kod izvođača želju za dubljom spoznajom istarsko-primorskoga tonskog niza, istarskog načina skladanja i istarske glazbe uopće. Korištenjem folklornih elemenata u umjetničkim klavirskim djelima obistinjuje se i potvrđuje vizija Ivana Matetića Ronjgova: „Druga etapa (op.a. moga rada), ona glavna, da se uzna stoji iz petnih žila da se ta naša trinaest stotina godina stara narodna muzika ne izgubi preko noći. Nego da živi dalje, barem dotle, dok svi njezini interesantni ritmički i melodijski elementi ne uđu u našu umjetničku muziku, a tek onda neće propasti!“ (Ronjgov, 2020). Hrvatska narodna glazba doista živi u suvremenim skladateljskim ostvarenjima. Važnost ove potvrde leži u jasno izraženoj želji za isticanjem regionalnih elemenata u nacionalnoj, umjetničkoj glazbi. Iako je nacionalno i traženje glazbenog identiteta nešto na čemu se inzistiralo i što se isticalo u prošlim stoljećima, s pojавom se globalizacije u stvaralaštvu istarskoga suvremenog skladatelja javlja jasna potreba za očuvanjem glazbene baštine, koja će pridonijeti i revitalizaciji postojeće hrvatske folklorne baštine.

**REFERENCE:**

1. Dekleva-Radaković, Đeni. 2004. *Skladbe za klavir*. Pula: Filozofski fakultet u Puli, Odsjek za Glazbenu kulturu i Harmoniku.
2. Gortan-Carlin, Ivana Paula. 2012. Glasba istrskih sodobnih skladateljev na prehodu v 21. stoletje in njena vloga v regionalnem turizmu. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta - Oddelek za muzikologijo.
3. Gortan-Carlin, Ivana Paula, Pace, Alessandro & Denac, Olga. 2014. *Glazba i Tradicija*.

- Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria.* Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
4. Gortan-Carlin, Ivana Paula. 2019. *Deni Dekleva Radaković*. Programska knjižica. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, Cantus d.o.o.
  5. Grakalić, Mirjana, Gortan-Carlin, Ivana Paula & Bader, Andrej. 2019. *Matko Brajša Rašan*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
  6. Ivančan, Ivan. 1963. *Istarski narodni plesovi*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
  7. Prašelj, Dušan. „Glazbeni put Slavka Zlatića. U povodu 100. godišnjice rođenja (1910. – 2010.)“. *Problemi sjevernog Jadrana*, br. 12 (2013): 101-111. <https://hrcak.srce.hr/117094>
  8. Radić, Branko. 2019. „Korištenje istarsko-primorskih idioma u Simfonijском plesu br. 2 Slavka Zlatića“. Ur. Gortan-Carlin, I.P., Radić, B. *Glazbe Jadrana – identitet, utjecaji i tradicije*. Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu. 75-98.
  9. Romić, Leonarda. 2019. Istarski folklorni elementi u klavirskim djelima Đeni Dekleva-Radaković. Završni rad. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Muzička akademija u Puli.
  10. Ronjgov, Ivan Matetić. 2020. *Citati Ivana Matetića Ronjgova*. Preuzeto s: <https://www.ustanova-imronjgov.hr/home/zivot-i-djelo-ivana-matetica-ronjgova> Pristupljeno: 6.6.2020.
  11. Ruck, Lovorka. „Za me je vredno, ča narod zmisli“. Skladatelj i melografi Ivan Matetić Ronjgov. *Arti musices* 42, br. 2 (2011): 175-208. <https://hrcak.srce.hr/79649>
  12. Stefanija, Leon. 2008. *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrt*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
  13. Veljović, Mirjana. 2014. „Elementi istarsko-primorske narodne glazbe u ciklusu ‘Pjesma i ples’ Slavka Zlatića“. Ur. Gortan-Carlin, I.P., Marić, M. *Slavko Zlatić: 100. obljetnica rođenja*. Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu. 93-118.
  14. Veljović, Mirjana. 2007. „Neki aspekti melodijsko-harmonijskih odnosa u komornoj glazbi Nella Milotti“. Ur. Gortan-Carlin, I.P. *Sretan 80. rođendan, maestro Milotti!* Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu. 111-122.
  15. Zlatić, Slavko. 1972. „Muzički folklor Istre, Hrvatskog primorja i sjevernojadranskih otoka“. *Rad XVII Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Poreč 1970*. Zagreb. 83-86.

## PRILOG:

### Klavirska djela Đeni Dekleva-Radaković

1. **MALA SUITA** (1973.)
  - I. Ostinato
  - II. Moderato u kvartama
  - III. Igra
  - IV. Allegretto
2. **SCHERZINO** (1985.)
3. **SLATKA PJESMA** (1985.)
4. **GIOCO SOLENNE** (1997.)
5. **MINIJATURA** (1997.)
6. **ISTARSKA POLKA** (1998.)
7. **TRI SKOKA** (1998.)
8. **ZVUKOVI ŠUME** (1998.)
9. **METARMOFOZA** (1999.)
10. **ISTARSKA BALADA** (2000.)
11. **SUITA “MOSAIK”** (2000.)
  - I. Bijeli kamen

II. Ljubičasti kamen

III. Plavi kamen

IV. Zeleni kamen

**12. UN GIOCO CON... (2004.)**

Preludioso

Fugoso

**13. INTERMEZZO (2004.)**

**14. SKAKUTANJE (2005.)**

**15. SANJARENJE (2005.)**

**16. PEJZAŽ (2005.)**

**17. LA RUOTA DEL TEMPO (2009.)**

**18. PLES LAHORA (2011.)**

**19. ISTARSKA FANTAZIJA (2018.)**

**The Use of Istrian Folklore Elements in Piano Compositions**  
**by Đeni Dekleva-Radaković**

**Abstract:** The paper examines the oeuvre of the Istrian composer Đeni Dekleva-Radaković, a musician who often uses Istrian folklore elements in her musical texture and piano compositions. Based on this assumption, the question arises as to how the composer approaches the folklore elements. In order to answer the question, an analysis of piano compositions written for different musical levels (primary-school, secondary-school and academy level) was undertaken, with special reference to *Istrian Polka*, *Istrian Fantasy* and *Metamorphosis*. In the analyzed works, it was confirmed that the composer Đeni Dekleva-Radaković employs the elements from Istrian folklore in melody and in harmony when she uses tones, intervals and chords arising from the Istrian scale, as well as in (dance-like) rhythms and timbre; she even uses texts in Chakavian (parlato) as rhythmic pattern. The Istrian idiom is reflected in the implementation of various folklore elements that she combines with thematic work. Her musical language is contemporary, fused with Istrian folklore spirit – the neo-Istrian style. The importance of this statement is in pointing out the elements peculiar to this region in national, art music. Although the search for a musical identity is something that has been insisted on and emphasized in the past centuries, globalization brings the need to preserve musical heritage, i.e. to revitalize (modernize) the existing folklore tradition.

**Keywords:** Đeni Dekleva-Radaković, Istrian folklore, art music, Istrian composer, piano repertoire.

## (O)soba s pogledom: Poetika prozorskog okna u slikarstvu Pjera Bonara

**Apstrakt:** Slika se tradicionalno poima kao prozor u svijet. Pogled na svijet ujedno je i svjetonazor, a svjetonazor se u slikarstvu u pravilu izražava likovnim sredstvima. Autor ukazuje na učestalost motiva prozorskog okna u slikarstvu Pjera Bonara, predstavljajući ga kao slikarevo poetičko sredstvo. Motiv prozora sagledan je u tri problemska aspekta: u formalnom, teleološkom i ontološkom. Formalni aspekt odnosi se na kontekst likovnih datosti. Prozor je format, a format u slikarstvu ima formativna svojstva i tvori morfogenetsko polje. Teleološki aspekt odnosi se na prozorsko okno kao sredstvo kojim se u naslikanom prizoru ostvaruje svrha objedinjavanja vanjskog i unutarnjeg prostora. Ta svrhovitost različite predmetne sastavnice eksterijera i interijera svodi na zajednički oblikovni nazivnik putem likovnog podudaranja (oblik, ton, boja, tekstura, itd.). Konačno, ontološki aspekt dovodi se u vezu s Bonarovim određenjem vlastitog djela kao „panteističkog slikarstva“. Iz spomenute svrhovitosti proizlazi istovrsna i istobitna narav prikazanoga. Sve što je u slici prikazano pripada istom ontološkom redu; svemu je podarena jednaka pažnja; sve se međusobno zrcali, podudara i preklapa. Riječju, oblikovni, ikonografski i svjetonazorni aspekt objedinjeni su pripadajućom svrhovitošću tog motiva.

**Ključne riječi:** Pjer Bonar, likovna poetika, prozor, format, panteističko slikarstvo.

*U muzeju su od svega najlepši prozori.*

Pjer Bonar

Zacijelo će i površni promatrač pri susretu s monografskim pregledom Bonarovog (Pierre Bonnard) opusa primijetiti učestalost motiva prozora na njegovim slikama. Taj se motiv javlja u mnogim radovima koji su sačinjeni tijekom slikarstva šezdesetgodišnjeg stvaralaštva. Najčešće je riječ o interijerima koji uključuju i prikaz manjeg ili većeg isječka krajolika, sagledanog kroz prozorsko okno. Kad je riječ o uobičajenim prozorima, ponekad o francuskome prozoru, kad je riječ o vratima, a ponekad

pak o zrcalu, koje u kompozicijskoj razdiobi slikovne površine ima posve istu ulogu kao i prozorsko okno. Ono, naime, omeđujući dio slikovne površine stvara svojevrsnu sliku u slici. Bonar nerijetko usvaja oblikovnu funkciju kadriranja, odnosno uokviravanja, čak i u slučajevima kod kojih izostaje konkretni motiv prozora. To najčešće čini tako da rubne dijelove slike pretvara u bordure sačinjene od krošnji stabala, kavanskih tendi, zidova ulica. No, čak i kada nema oslonac u spomenutim motivima, on strukturu kompozicije često zasniva na grupiranju (odnosno razdvajanju) motivskih sastavnica, pri čemu se skupovi oblika doimaju kao virtualni okviri unutar slike.

Neovisno o tim inačicama, funkcija prozorskog okna uvijek biva istom. Riječ je o posredništvu između vanjskog i unutarnjeg prostora, odnosno o posredništvu između samog prizora i dvodimenzionalne naravi slikovne površine (prozor je format, poput same slike). Motiv prozorskog okna nalikuje polupropusnoj membrani koja istodobno spaja i razdvaja prostorne planove i predmetne sadržaje. Kroz okno prozora pruža se pogled na trodimenzionalni svijet krajolika. U tom smislu, on je vizir kojim se pogled usmjerava u prostornu dubinu. Okvir okna, međutim, obnaša i estetsku funkciju sažimanja: on uokvirenim pojavnostima takorekuć oduzima dimenziju dubine, svodeći ih na plošne odnose dekorativnog reda (pr. 1 i 2). Bonarova sklonost afirmaciji plošne naravi slikovne površine potječe još iz razdoblja njegovog pripadništva Nabi (Les Nabis) grupi. Programatski stav članova grupe o nuždi sjedinjavanja umjetnosti i života naveo ih je da svoja djela integriraju u životni prostor svakodnevice. Dekorativne panoe, paravane za presvlačenje, naslovnice časopisa – jednako kao i same slike – oni su oblikovali na naglašeno dekorativan način, ističući plošnost površine stiliziranim oblicima lišenima reljefnih značajki. Proizašla iz takvog poimanja slikarske svrhovitosti, Bonarova poetika je i u poznim radovima zadрžala srodnja obilježja, iako lišena svog manifestnog, doktrinarnog aspekta. Upravo je motiv prozora slikaru pružio formativni okvir za diskretno uvođenje dekorativne teme u raznorodne žanrovske obrascе poput krajolika i interijera, mrtve prirode i portreta.

S tog motrišta gledajući, slikarsko djelo i motiv prozora združeni su na osobiti način. Naime, slika je u tradicionalnom smislu bila poimanom upravo kao prozor. Prvenstvo uvođenja te prispolobe pripada Albertiju (Leon Battista Alberti). U svom glasovitome traktatu „O slikarstvu“ on je izrijekom bio upotrijebio tu usporedbu: „U početku na površini koju treba oslikati ucrtam četverokut pravih kutova, veličine koju hoću, koji mi služi kao otvoren prozor kroz koji se promatra prizor [...]“ (Alberti, 2008: 73). U skladu s tim teorijskim prijedlogom, renesansna slikarska djela mahom su podražavala ideal prozorskog okna. Osebujnu likovnu estetiku koja je proizašla iz takvog ideala ovdje nećemo razmatrati. Dovoljno nam je istaknuti temeljni aspekt koji prispoloba prozora sa sobom nosi. Riječ je naprosto o prozirnosti kao osnovnom

perceptivnom svojstvu okna. Ono ne smije zastirati prizor koji se pružaiza njega, već ga svojom prozirnošću treba učiniti posve vidljivim. Ta se uloga slike u kontekstu povijesnog razvoja slikarstva postepeno mijenjala. Pikturalna, odnosno materijalna svojstva slikovne površine sve su više dolazila do izražaja, čime je spomenuti ideal postepeno gubio na značaju i utjecaju. U razvojnoj perspektivi slikarstva slika je u sve većoj mjeri postajala svijetom za sebe, objektom po sebi. No, u laika je i danas uvriježeno slikarsko djelo doživljavati kao prozor u svijet. Ukoliko se slika nalazi obješenom na zidu sobe građanskoga doma, ona nerijetko biva svojevrsnim nadomjestkom prozora. Slike koje ispunjuju te površine (u malograđanskoj sredini) uglavnom nastoje kompenzirati sivilo urbanih vizura. U tmurnoj svakodnevici cilj im je rastvoriti zidove u svijet koji se – u bližoj ili udaljenijoj, stvarnoj ili idealiziranoj projekciji – rasprostireiza njih.

Tako stoji s većinom slika koje prikazuju krajolike. No, u biti, to je značajka svih onih djela koje podražavaju spomenuti ideal. Ona, dakle, nastoje promatrača (koji je uskraćen za stvarno sudjelovanje u prizoru koji ga privlači) doživljajno uvući u virtualni svijet i tako mu pružiti privid stvarnog iskustva. Za razliku od tog uvriježenog (uvjetno rečeno tradicionalnog) pristupa motivu krajolika, projekt moderne s kulminacijom u apstraktном slikarstvu, nastojao je osujetiti mimetički privid pejzaža i uživljavanje utemeljeno u njemu. Umjesto da – po uzoru na prozorsko okno – slika bude tek nevidljivo sučelje koje svojom prozirnošću prizor čini vidljivim, sada sama površina slike postaje prijemčiva, i time znakovita. Prvo dolazi do stupnjevite interferencije – promatrač istodobno prikazanom prizoru vidi i način na koji je on prikazan (pinelatura, faktura površine, itd.). Zatim se sama površina razlaže na strukturne fasete koje razgrađuju opažajnu cjelovitost prizora (sintetizam Nabi grupe, koloristička rascjepkanost u fovista, kristalična fasetiranost analitičnog kubizma). U dalnjim razvojnim fazama moderne dolazi do postupnog obrtanja stupnja razlučivosti prikaza i sredstava kojima je on uprizoren. Prizor postaje sve manje mimetički razaznatljiv; istodobno s njegovom stilizacijom sama površina slike (zaslon prozorskog okna) u sve većoj mjeri zaokuplja promatračevu pažnju.

Na koncu tog razvojnog puta, u razdoblju visoke moderne, zaslon okna – kažimo to tako – posve se zamutio. On više nije providan, nego svojom neprozirnošću zadržava pogled na površini. A ta je površina svedena na posve apstraktne oblike i njihove odnose. Ponekad je u njoj očuvano sjećanje na polazište prirodnog okoliša, od kojeg se postupnom redukcijom udaljila – Mondrian (Piet Mondrian), de Stal (Nicolas de Staël). Ponekad se pak površina slike svela na pojavnisukus krajolika, na protežnost koja kao da seže izvan našeg vidokruga – Njuman (Barnett Newman), Rotko (Mark Rothko). No, redovito je slika sâma postala svojevrsni „krajobraz“ koji promatrač razgleda u razloženosti njegove površine. Grinbergovim (Clement Greenberg) riječima

rečeno: „Dok su stari majstori stvarali iluziju prostora u kojem se moglo zamisliti sebe kako hodamo, iluzija koju su stvorili modernisti je iluzija u koju se može samo gledati, kroz nju putovati samo okom“ (Greenberg, 2003: 777). Taj pikturnalni krajolik postao je nova stvarnost uvjetovana slikarskim medijem. Slika je postala zaseban, samosvojan svijet koji počiva na pretpostavci – štoviše imperativu – očuvanja bitne odlike slikovne površine: njene dvodimenzionalnosti. Prostornost treće dimenzije (u vidu prizora uokvirenoga prozorskim oknom) u plošnom svijetu ‘zamućenoga okna’ prestala je biti mimetičkim prividom. Ona je postala privilegijom kreativnog postupka, virtualnim efektom koji proizlazi iz dinamike specifičnog opažajnog kretanja po slikovnoj površini. Pokrenutost je bila ostvarena rezonancijom pulsirajućeg ritma boja, ritmičkim odnosima ostvarenima kontrastno uređenom razdiobom plohe. Odbacivši *trompe-l'oeil* kao iluzionističku varku oka, slikar je ipak bio kadar ovladati trećom dimenzijom, no sada tek kao optičkom sugestijom posve pikturnalnih datosti.<sup>1</sup>

Još je samo jedan korak bio potreban da se slika u razdoblju „post-slikarske apstrakcije“ (Grinberg), odnosno minimalizma posve razriješi bilo kakve sugestije van-slikovne prostornosti. „Simfonijksa pokrenutost“ (Hofman [Hans Hofmann]) likovnoga polja svela se u konačnici na potpuno potvrđivanje idealna plošnosti. Tome svjedoče djela slikara poput Stele (Frank Stella), Kelija (Ellsworth Kelly), Nolanda (Kenneth Noland), Mangolda (Robert Mangold), Bera (Jo Baer), Hinmana (Charles Hinman), Mardena (Brice Marden) i drugih srodnih autora. Plošnost kao poetički uvjet svojstven jedino i isključivo slikarstvu (kao što je to programatski bio istaknuo Grinberg u eseju što smo ga maloprije naveli) dovedena je u tih slikara do radikalne afirmacije. Popraćena ujedno odustajanjem od uvriježenih četverokutnih, kanonskih formata, slika se bila gotovo poistovjetila s predmetom, s objektom. U toj završnoj epizodi posvemašnjeg potvrđivanja plošne naravi slikarstva, zamućeno okno prozora – slikovito rečeno – zatvoreno je kapcima. Prizor koji se donedavno bio protezao s onu stranu prozorskog okna, pogledu je postao neopozivo nedostupan. Tim dosljednim činom, mogućnost tradicionalnog razumijevanja slike kao prozorskog okna privedena je svome koncu.

Tako otprilike stoji s funkcijom slike kao prozora u svijet. No, izuzev funkcije opažajne propusnosti, prozor slike ima i formalnu, oblikovnu funkciju. Razmotrimo ukratko i taj aspekt njene pojavnosti.

---

<sup>1</sup> Za detaljniji uvid vidi: Greenberg, 2003: 773-779. Vidi i: Hofmann, 2003: 371-374. Hofman je u tom tekstu u velikoj mjeri nagovijestio buduće Grimbergove uvide i stavove.

### *Okvir za sliku*

Pri susretu sa slikarskim djelima, hitajući nestrpljivo prema sadržaju koji one donose, uglavnom previđamo naoko banalnu činjenicu koja odlikuje gotovo sva slikarska djela. Slike su pravokutna polja različitih omjera.<sup>2</sup> Njihove konstitutivne stranice formiraju polje koje može biti uspravno ili položeno, manje ili više izduženo. Ta relativno malena površina – čak i kada je riječ o monumentalnim oslikanim površinama na svodovima i zidovima sakralnih zdanja – redovito je tek isječak stvarnoga svijeta što ga prikazuje. Ona je to u oba aspekta svoje pojavnosti. Kao tkani (drveni, ožbukani) nositelj oslikanoga sloja slika je isječak materijalnoga svijeta. Kao naslikani prizor ona je isječak svijeta u njegovoj ukupnosti, koja pak obuhvaća i nematerijalni svijet – svijet misli i ideja, duševnih stanja, unutarnjih vizija, itd.

Takozvani stvarni ili zbiljni svijet višestruko nadilazi majušnost slikovnog isječka. Iz te preobilne stvarnosti slikar odabirom formata izdvaja komadić vidnog polja, odstranjujući pri tome sve što je ostalo izvan okvira zadanog kadra. Neovisno o svojim ambicijama i nakani, to polje slikar nastoji ostvariti kao cjelinu, učiniti ga cjelovitim. U toj nakani oslanja se (manje ili više osvješteno) upravo na pretpostavku formata slike. Format je svojevrstan vizir kroz koji slikar gleda svijet, vizir u kojem opažena stvarnost stječe konotacije i značenja već činjenicom samog omeđenja. Slikar slikajući – neovisno o tome slika li planinski pejzaž ili primorsku vedutu, portret ili mrtvu prirodu – radi na likovnoj preobrazbi teme, odnosno motiva. Tu je činjenicu na upečatljiv način istaknuo slikar i likovni teoretičar (napose teoretičar formata) Mladen Pejaković:

„Što je drugo djelo nego instrument koji umnaža mnogobrojna odsjajivanja?! Slika uzima iz okoline. Ali ona se trudi uzeti iz okoline što manje, da bi je što hitrije zaboravila, preobrazila i prelomila njenu mjeru u svoj omjer; da bi približila razlike u podudaranja i presložila nered u red, te na kraju, po ne znam kojem zakonu matrice, u ostvarenom redu pripremila prostor maksimalnoj, vidljivoj razlici. U lukavstvu toga nereda krije se nepredvidiv ritam i ono posebno i nesvodivo – čudo pojedinačnoga, i neponovljivo izuzetnoga. Tu se krije novost koju opažamo kao neprolazno obasjanje trenutka, obasjanje koje obično nazivamo slikom.“ (Pejaković, 2000: 8)

Na koji to način slika ostvaruje rečene preobrazbe? Tako što isječkom svojega kadra opažene pojave razvrstava na kvalitativne i razlikovne vrijednosti: na okomito ili nakošeno, lijevo ili desno, veliko ili malo, itd. Iz tih razloga nikada nije na odmet iznova naglasiti značaj formata pri začinjanju likovne tvorbe. Bitne konstruktivne

2 Ovdje slobodno možemo zanemariti prapovijesno špiljsko slikarstvo (naslikano na površinama koje nisu omeđene zadanim formatom), kao i kružne, odnosno trokutaste i druge, nepravilne formate – Njuman (Barnett Newman), Stela (Frank Stella), odnosno slike koje se prostiru po nepravilnim i neomeđenim površinama Varežao (Adriana Varejão).

značajke formata vidljive su već i iz glagolskog oblika tog pojma: format formatira. On je morfo-genetsko polje koje posjeduje vlastite zakone, vlastitu mjeru utemeljenu na odnosu vertikale i horizontale. Ispunjaju ga povlaštena i podređena mjesta, različiti virtualni smjerovi kojima pogled putuje površinom slike.<sup>3</sup> Na podlozi njegova reda oblikuju se vizualne kvalitete i snage koje sređuju sastavnice prizora. On je metar pomoću kojega se uspostavlja jedna od temeljnih sastavnica likovne sintakse: ritam i njegovo skandirajuće pulsiranje. Ritmičko odjekivanje likovnih čimbenika zahvaljujući metru formata možemo prepoznati kao likovnu rimu, kao oblikovno podudaranje i preklapanje. U toj igri prožimanja format sve pristigle pojavnosti iz vanjskoga svijeta posvaja, razmješta i tako viđeni predmet preoblikuje u likovni znak. Ukoliko likovni znak poimamo kao nositelja značenja u slici, možemo zaključiti da su njegove odnosne funkcije pripremljene upravo činjenicom formata. Kao što opet Pejaković kazuje:

„Format je polje unutar kojeg će se odigrati sve funkcije. On je igralište za njihova spajanja i sukobe, za njihov raspored i dinamiku, za ritam i njihovu hijerarhiju. Ali, najvažnija je uloga formata: omogućiti da funkcije postanu vidljive. Format, naime, prema vlastitim silnicama rangira uvedene snage i čini ih likovnim elementima. On je polje u kojem opažamo forme kao forme zbog jasno definiranih razlika. Proporcija je snaga koja nadzire tu igru u diferenciranju plohe iz načela izabranog formata. Proporciju smo stvarno izabrali kad smo se odlučili za format, to jest odnos njegovih konstruktivnih stranica. Koliko god se naglašavala uloga proporcija u formiraju svake plastičke misli, mora se opaziti da ona nije toliko u tome što omogućuje uskladljivanje upotrijebljenih elemenata koliko u tome da vidljivo učini vidljivim. Proporcija nameće oku, i ne samo njemu, režim odabira stalnih veličina kao mjerilo ponašanja u djelu.“ (Pejaković, 1996: 21)

### *Motiv okna i njegova meta-poetička funkcija*

Zašto navodimo ova teorijska razmatranja u kontekstu Bonarovog učestalog korištenja motiva prozora? Zato što nam ona mogu pomoći da taj motiv sagledamo kao indikator manje očite činjenice u njegovom slikarstvu. U stilskim klasifikacijama njegovog djela redovito se previđa činjenica poetičke autoreferentnosti. Ukoliko prihvatimo Pejakovićeve uvide i argumente, možemo zaključiti da je odabir formata slike za slikara temeljni stvaralački čin; onaj iz kojega proizlaze svi ostali. Strukturalističkim pojmovljem rečeno, riječ je o „nultom stupnju“ likovnog pisma. Tu prepostavku

<sup>3</sup> U stručnoj se literaturi te virtualne smjernice nazivaju upravljačkim, direkcijskim, odnosno geometrijskim crtovljem (*tracés régulateurs, tracés géométrique*). Ujedno, dovode se u vezu s tzv. „principom dijagonalnih mreža“ i „geometrijskom armaturom formata“ (Muhović, 2015). Za detaljniji uvid vidi: Bučan, 2019: 208.

potvrđuje i Tartaljino (Marino Tartaglia) zapažanje da je prvi slikarev dodir s površinom slike zapravo peti, aludirajući na četiri, u kadru već postojeće, stranice formata.<sup>4</sup> Činjenica da Bonar u svojim slikama učestalo prikazuje prozorska okna, vrata i zrcala, navodi nas na pomisao da time tematizira temeljne pretpostavke likovnog oblikovanja. Dakle, ne samo da on naprosto sklada likovne kompozicije raspoređivanjem oblika unutar zadanog polja slike, nego tu radnju izvodi tako što je ujedno zaodijeva u diskretno „konceptijsko ruho“. Motiv prozora tako ujedno prikriva i razotkriva oblikovnu strategiju slikara. Ukoliko je ta pretpostavka načelno ispravna, možemo kazati da za Bonara taj motiv ima meta-poetičku funkciju. On slikaru omogućuje da – posve u skladu s modernističkom paradigmom – u postupku sačinjavanja slike izloži (posredno) i oblikovne principe pomoću kojih se ona stvara.

Motiv prozora slikaru omogućuje da zasebne likovne sastavnice na jednostavan način grupira u sistem prožimajućih se skupova. Prozorsko okno u njegovim slikama raščlanjuje i ritmizira površinu slike. Ono predstavlja svojevrsnu morfogenetsku matricu koja u odjecima srodnih potpodjela unutar kompozicije razrađuje uvedene (oblikovne) teme i podteme, na način koji je podudaran funkciji tzv. „mosta“ (provedbe) u sonatnom obliku. Posredovanjem formata okna dolazi do skladne ugodbe srodnih, umanjениh odjeka tog formata po principu likovne rime. Taj se vid podudaranja još naziva i likovna euritmija – način dobrog usklađivanja pojedinih dijelova cjeline slike, njihovo harmonično usuglašavanje. U konkretnoj primjeni tog načela Bonar različite predmetne sastavnice izlaže tako da ih grupira u skupove oblika u kojima se opetovano javlja odjek pravokutne strukture prozorskog okna (pr. 3). Odatle proizlazi diskretna stilizacija, odnosno pojednostavljenje njegovih likova. Oni se uvijek podvrgavaju snazi geometrijske ugodbe; na taj način kao da amortiziraju strogu geometrijsku arhitektoniku prozorskih okvira. U svjetlu tog uvida jasnijim postaje Bonarov pristup temi krajolika. Sagledavajući ga često upravo kroz kadar prozorskoga okna, on sagledane pojavnosti (nebo s oblacima, vegetaciju s krošnjama, krovove kuća, i dr.) rabi kao elemente slagalice koja svoju jasno artikuliranu strukturu zahvaljuje upravo strukturalnim propozicijama što ih nameće zakon kadra. Drugim riječima: ispod privida impresionističke rastresitosti pahljastih mrlja boje krije se poredak odnosa koji ima čvrsto istkanu potku. Iza privida Bonara - posljednjeg impresionista krije se Bonar - konstruktivist, Bonar - strukturalist.

Štoviše, tematiziranje motiva okna slikaru omogućuje – kažimo to tako – povratnu spregu u tretiranju ostalih dijelova slike. Kao što se s onu stranu prozorskog okna organski svijet pejzaža strukturira u pregledne cjeline u kojima odjekuje

<sup>4</sup> „Ako je format djela određen onda su na njemu već određene četiri strane i četiri ugla, koji su sve likovni elementi. Prema tome autorov prvi dodir s površinom je već peti i djelo se dalje pokriva u neprekidnoj prisutnosti svih njegovih strana i svih uglova“ (Tartaglia, 1994:19).

ortogonalni red ishodišnog formata kadra, tako se s ovu stranu prozora – u unutrašnjosti interijera – razvija podjednako razvedeni i organizirani svijet pokućstva, mrtve prirode i drugih elemenata koji mu pripadaju. Neobičnost u Bonarovom pristupu klasičnim likovnim temama/motivima (krajolik, mrtva priroda, portret) jest upravo u tome što ih on rijetko slika kao izolirane čimbenike. Oni se gotovo uvijek međusobno prožimaju u prizoru koji je zahvaćen kadrom slike, a motiv prozorskog okna nerijetko je neizravni posrednik tog prožimanja. S jedne strane okno omogućuje da se promatračev pogled susretne s inscenacijom krajolika; s druge strane ono omogućuje propuštanje izvanjskog svjetla u skrovitost interijera. Pri tom svjetlosnom transferu – posredovanom ne samo prozorskim oknom, već i Bonarovom vještinom kolorističke modulacije – dolazi do začudne preobrazbe. Mrtva priroda (koja se najčešće nalazi na stolu rasprostrtom u prednjem planu slike) poprima značajke pejzaža; postaje scenična predodžba, koja u se prima sav izražajni raspon prozorom uokvirenog krajolika (pr. 4)

#### *Svrhovitost motiva okna*

Spomenuta preobrazba dovodi nas – nakon dosadašnjeg razmatranja formalne razine – do teleološke razine. Teleologija je disciplina u kojoj se razmatra svrhovitost neke pojave; sagledava se kao sustav odnosa između sredstva i svrhe. Valja nam se, dakle, pitati o svrsi zbog koje Bonar poseže upravo za tim i takvim motivom. Vidjeli smo da prozorsko okno posreduje pri preobrazbi u kojoj se sjedinjuju izvanjski i unutarnji sadržaji. Utoliko ga možemo metaforički shvatiti kao središnju os vase na kojoj se (po dubini slike) ujednačavaju, uravnotežuju eksterijer i interijer, izvanjski i unutarnji prostor. Stoga nećemo pogriješiti ako tu svrhovitost prepoznamo u slikarovo težnji k objedinjavanju, k sjedinjenju. Sjediniti raznorodne pojave i njihove pojavnne vrijednosti; njihove razlike podvesti pod zajedničku mjeru; prepoznati ono „jedno“, temeljem kojeg se postiže objedinjavanje raznolikih sastavnica. U tome je po svoj prilici svrha Bonarovog posezanja za motivom prozora. No, kako se ta svrhovitost očituje u kontekstu umjetničke nakane? O kakvoj se svrsi radi s formalnoga i idejnoga, odnosno svjetonazornoga stanovišta?

S formalnoga stajališta, postizanje jedinstva vanjskog i unutarnjeg prostora unutar naslikanog prizora Bonaru omogućuje da slobodno manipulira elementima forme. Omogućuje mu da se usredotoči na ono bitno: „Glavna tema je površina, koja ima svoju boju, svoje zakone što su iznad zakona predmeta“ (Bonnard prema Watkins, 1994: 171). Uvodeći motiv prozora on u razdiobi površine postiže dekorativni učinak. Na taj način različite motive i različite dijelove slikovne površine povezuje u zajedničku figuru. Pojam figure ovdje rabimo u smislu opažajnog niza koji različite pojavnosti unutar prizora povezuje u preglednu konfiguraciju. Otprilike onako kako u plesu ili pak umjetničkom klizanju niz različitih pokreta formira zasebnu plesnu figuru. U Bonarovim

se slikama susrećemo s visokim stupnjem oblikovne samosvijesti. Ispod mimetičkog privida nalazi se pomno organizirana kompozicijska struktura u kojoj su svi elementi povezani u neraskidivu cjelinu – spomenutu figuru. Oblikovna invencija Bonarove poetike sastoji se u njegovoj sposobnosti da najrazličitije pojavnne karakteristike podvede pod isti nazivnik. Ili, još konkretnije, da ih uskladi pomoću podudaranja i kontrastiranja. S jedne strane: raznorodne pojavnosti povezane su podudaranjem sličnih kvaliteta (valeri, teksture, oblici, faktura površine). S druge strane: one su povezane kontrastiranjem putem oprečnih vrijednosti (istih elemenata u drugom kontekstu). Osnovni dojam koji njegove slike pružaju jest upravo sveukupna prožetost prizora istodobno prisutnim principima podudaranja i razlikovanja. Ta je prožetost ulančana u nizove koji tvore iznimno složenu nisku. Ona obuhvaća mnoštvo pojedinosti, a unatoč toj mnoštvenosti istodobno je i pregledna (zahvaljujući spomenutoj dominantnoj figuri). No, dočim je niska (ogrlica) strukturirana linearno, slika je dvodimenzionalna pojava i proteže se u više smjerova. To postupak ulančavanja čini strukturiranim na iznimno složen način.

Svrhovitost kojom se princip jedinstva sprovodi u cjelini slikarskog djela osobito je razvidna u Bonarovom specifičnom tretmanu boje. Kao jedan od najizvornijih kolorista u novijoj povijesti slikarstva, on je razvio posve samosvojan i do u tančine razrađen sustav kolorističke modulacije. Osnovna harmonijska okosnica kolorističke game (ukupnog „zvučanja“ svih boja unutar slike) utemeljena je najčešće na trokutu sekundarnih boja – narančaste, zelene i ljubičaste – upotpunjenoj među-prijelazima žute, plave i crvene.<sup>5</sup> Iz tog se sekundarnog i primarnog trolista izvodi bogata modulacija pojedinačnih valera. Bonarov prepoznatljiv rukopis sastoji se u izjednačavanju dvaju različitih susjednih boja/valera po funkciji temperature (toplo/hladno; npr. parovi narančasta/ružičasta, tirkizna/sivo-plava). Potom, taj je princip ostvaren i modifikacijom tonskih intenziteta: svjetla su „spuštena“ (zatamnjena) u intenzitetu, a sjene su „podignute“ (posvijetljene). Ta je promjena popraćena saturacijom lokalne boje, pri čemu otklon valera nije nipošto proizvoljan, nego utemeljen u sustavnom i dosljednom sprovođenju principa analogije. U mjeri u kojoj pojedinačna promjena valera i zasićenosti boje biva otklonjenom od stvarnog pojedinačnog predloška (lokalna boja predmeta ili púti), i ostali valeri prate isti stupanj otklona. Bonar je taj princip ulančanih analogija opisao ovim riječima: „Ako se u nekom slijedu uzme čistu boju kao polazište, slika se u cjelini komponira oko nje. Boja ima posve istu logiku kao forma. Ne smije se popustiti sve dok se ne razriješe prve impresije“ (Bonnard prema Gale, 2019: 20).

U toj se misli krije načelo Bonarove kolorističke izvornosti. Naime, pri definiranju karaktera likovnih izražajnih sredstava boja je tradicionalno bila definirana

<sup>5</sup> „Andre Lot [André Lhote] je Bonarov kolorit vidoio kao utemeljen na prelasku od narančastog, koje ističe naglaske u prednjem planu, na plavo, sjene u stražnjem planu, preko žutog i zelenog ili crveno-ljubičastog i plavo-ljubičastog...“ (Watkins, 1994: 220).

kao draž, ugodljiva vrijednost emocionalnog timbra. Crtež je s druge strane predstavljaо aspekt racija i njegovu konstruktivnu ulogu. Za Bonara, međutim, boja ima „istu logiku kao forma“. Istina, ona upravo u njegovim slikama zadobiva do tada neviđeni emocionalni i ugodajni raspon – tek kasnije će se taj raspon javiti na srođan način u Rotkovim (Mark Rothko) djelima – ali unatoč tomu boja obnaša konstruktivnu funkciju forme. Štoviše, u mjeri u kojoj se predmetni svijet u njegovim slikama rastače pod prividom impresionističke raspršenosti, svijet likovnih oblika postaje sve čvršće strukturiran upravo posredstvom boje. Možda temeljno sredstvo u radu s bojom koje slikaru jamči „logiku forme“ jest načelo koje Itn (Johannes Itten) u svojoj klasifikaciji sedmoro kontrasta naziva „simultanim kontrastom.“<sup>6</sup> Istodobnost opreka u sagledavanju bilo koje opažajne vrijednosti nalaže visoki stupanj opažajne budnosti, kao i veliku kontrolu nad kolorističkom paletom i umijećem miješanja boje.

Ranije spomenuta opažajna figura koja objedinjuje oblikovnu razinu kompozicije, javlja se i u kolorističkom sloju slike, i to upravo zahvaljujući poimanju boje kao logičke forme. Iskaz „slika se u cjelini komponira oko nje“ (polazišne boje) upućuje upravo na uređenu ulančanost, koju doživljavamo kao kolorističku figuru cjeline slike. Taj se fenomen u slikarstvu običava nazivati gamom. Pojam game odnosi se na ukupnost svih kolorističkih sastavnica i njihovih međusobnih odnosa u slici. Utoliko je donekle analogan pojmu tonaliteta u muzici, pa se tako podjednako ostvaruje sustavom (u slikarstvu kolorističkih) modulacija.

Svi navedeni aspekti formalnoga pristupa objedinjavanja Bonaru u konačnici omogućuju da – kao što to kaže Heron (Patrick Heron) – ostvari „najviši imaginativni red“ (Heron prema Watkins, 1994: 228). Jer, upravo se o imaginiranju radi; o sposobnosti da se svijet sagleda kroz prizmu izvorne, sveobuhvatne imaginacije. Slika koju Bonar slika prozor je u taj imaginirani svijet.

6 Vidi: Itten, 1973: 87-95. Taj tip kontrasta počiva na optičkoj zakonitosti komplementarnog upotpunjivanja. „Na perceptivnoj pojavi komplementarnog upotpunjivanja utemeljen je opažaj svake pojedinačne boje u slici, koja na taj način u susjednoj boji ‘proizvodi’ svoj komplementarni parnjak. Ukoliko otvorena/aktivna boja (prvog ili drugog reda) uza se ima koju neutralnu/pasivnu boju (trećeg reda), tada aktivna boja (npr. plava) u pasivnoj boji (npr. sivoj) uzrokuje pojavu komplementa (narančasta). To znači da se siva doima toplijom no što u stvarnosti jest. Konkretnoj vrijednosti boje pridodata je nova perceptivna vrijednost. Boja koju u tim okolnostima zapažamo postaje tako zbir dviju vrijednosti – materijalne (konkretni pigment na slici) i nematerijalne (perceptivni efekt upotpune). Taj jednostavni princip čini postupak skladanja kolorističkog sklada neobično složenim i zahtjevnim umijećem. Svaka susjedna boja u drugoj izaziva svoj neprisutni parnjak, što u stvari znači da u paru realnih boja imamo prisutan i parfantom: boje koje ne postoje u fizičkom već u opažajnom sloju slike. Budući da su dvije boje vrlo rijetko posve izolirane u poretku slike, jednadžba kolorističkog akorda (odnosno ukupnost boja u slici) očituje se kao vrlo kompleksna pojava. U praksi slikanja to znači da sve pojedine kolorističke sastavnice u kontekstu cjeline slike djeluju međusobno jedne na drugu.“ (Bučan, 2019: 227)

*Pan(en)teističko slikarstvo*

Međutim, osim formalnog aspekta, svrha postizanja jedinstva ima i svoj idejni, odnosno svjetonazorski aspekt. Uvjetno ga možemo nazvati ontološkim, budući da taj aspekt određuje narav, ne samo prikazanih predmeta, već i samog slikarskog djela. Sjedinjenje tematskih, motivskih i pikturnalnih sastavnica slike Bonaru omogućuje da iskaže temeljni smisao što ga on sâm pripisuje svome slikarstvu. Svoje je slikarstvo okarakterizirao i imenovao kao „panteističko slikarstvo“ – *peinture panthéiste* (prema Kassile, 2016). Prema njegovom vlastitom tumačenju, ta se sintagma odnosi na težnju da sve stvari što su u slici prikazane naslika na isti način, da ih učini istovrsnim. Rekli bismo – da im podari istu bit. Ili radije – da je u njima za sebe i za nas otkrije. Ta odrednica začuđuje utoliko što Bonar nije – koliko nam je poznato – nikada izrijekom odredio svoj svjetonazor, osobito u religijskom kontekstu. Među slikarima Nabi grupe on i Vijar (Édouard Vuillard) bili su suzdržani po pitanju konfesionalnog samoodređenja.<sup>7</sup> Utoliko je navedena sintagma dragocjena, tim prije što se doktrinarni termin izvodi iz pripadajuće likovne poetike, a ne iz ikonografske razine prikaza. S tim u vezi vrijedi navesti Votkinsovo opažanje:

„Paradoksalno, Bonar je bio religiozan slikar bez religije. Kršćanska umjetnost propovijeda svetost slike, predstavljene s potpunom simboličkom jasnoćom sakramentalne opreme na oltaru, a on ju je htio rastočiti. On je emocionalno bremenit sadržaj simbolističkih tema svojih kolega Nabija premještao u interijer. Najniži žanr postao je najuzvišeniji. U Bonarovoj potrebi da se slikanjem udalji od motiva ima nečeg od zena. Žan Kler [Jean Clair] podsjeća na anegdotu o kineskom umjetniku koji se do te mjere poistovjetio sa svojom slikom da ga je ona apsorbirala. Podčinjavanje ljudskog lika atmosferi sobe ima ulogu meditacijskog vježbanja poniznosti. Žuta je bila njegov znak božanske, raskošne topline kojoj je težio; alkemija svjetlosti je postala njegov cilj.“ (Watkins, 1994: 168)

Izdvojimo iz tog iskaza dva ključna aspekta: 1) simbolizam lišen konkretnih ikonografskih simbola ostvaren je posredstvom „najnižeg“ među žanrovima; 2) tom simbolizmu svojstveno je potčinjavanje likova atmosferi koja je prožeta svjetlošću, pri čemu se to (pr)osvjetljavanje tumači kao alkemijski čin. Dakle: kao čin preobrazbe. Oba aspekta Votkins uzima kao odlike Bonarove „religioznosti bez religije.“ Na koji se način ti vidovi odnose spram spomenutog slikarevog samoodređenja?

Kao što znamo, panteizam je doktrina po kojoj je Bog prisutan u svim pojavnostima svijeta. Prema njoj Bog i svijet su jedno; oni su istobitni. Da bismo u

<sup>7</sup> Ta je činjenica utoliko zanimljivija stoga što su ostali članovi izrijekom svjedočili svoje religijske nazore. Tako je Deni (Maurice Denis) bio uvjereni rimokatolik, Serizje (Paul Séruisier) istodobno i teozof i katolik; Ranson (Paul Ranson) je bio sklon teozofiji i okultnom, Lakomb (Georges Lacombe) je pak zajedno s potonjim bio antiklerikalno raspoložen, dočim su Rusel (Ker-Xavier Roussel), Ibels (Henri-Gabriel Ibels) i Valoton (Félix Vallotton) bili anarhisti. Vidi: Watkins, 1994: 21

potpunosti razumjeli smisao onoga što Bonarova odrednica u sebi sadrži, tu uvriježenu teološku definiciju trebamo prilagoditi na dva načina – pojmovno i sadržajno. Prije svega trebamo ukazati na pojmovnu razliku pri uporabi tog termina. Ne znamo je li Bonard bio upoznat s jezičkim i sadržajnim finesama kojima se nastoje izbjegći doktrinarni nesporazumi kada se radi o teološkim izvodima. No, rekli bismo da formalnim značajkama njegovog slikarstva više odgovara pojam *pan-en-teizam*. Riječ je o pojmu koji je u teološki diskurs uveo njemački filozof Kraus (Karl Christian Friedrich Krause). Prema doktrini koju zastupa taj pojam, Bog je istovremeno transcendentan i imantan. Marijan Jurčević taj nazor sažeto prikazuje ovim iskazom:

„Izraz pan-en-teizam uveo je K. Fr. Kraus (1781.-1832.) da bi ga razlikovao od panteizma. Pan-en-teizam znači da je sve u Bogu, ali ne i da su Bog i svijet sadržani kao dio u cjelini. Sve je od Boga stvoreno, postoji po Bogu, ali Bog je ujedno i transcendentan jer je svijet u njemu sadržan kao dio. Bog je više od svijeta. Bog nadilazi granice svijeta. Bog i svijet nisu identični, za razliku od panteističke teorije. Znači pan-en-teizam se razlikuje i od panteizma (svijet i Bog su jedno) ali i od teizma (svijet i Bog su razdvojeni)...“ (Jurčević, 2000: 299)

S obzirom na načelo jedinstva koje se u Bonarovim slikama očituje kao princip „jedinstva u različitosti“, mišljenja smo da ta pojmovna distinkcija može jasnije ukazati na značajke koje su Bonarovom slikarstvu pripadajuće (pr. 2 i 5). Iako, u oba slučaja riječ je o teološkim pojmovima koji označavaju doktrinu, odnosno nauk. Osobno slikarovo iskustvo koje možemo naslutiti iza spomenute sintagme, u stvari je bliže mističkom iskustvu negoli teološkoj doktrini. U konačnici, teološka učenja uvijek slijede pojedinčev (mistički) uvid (gdjekad u vidu objave); nikada nije obrnuto. No, time zalazimo u subjektivno područje umjetnikova nadahnuća, pa ćemo se radije zadržati na aspektima koji su nam spoznajno dostupni, budući da su posredovani objektivnim, formalnim i ikonografskim, sastavnicama.

Druga prilagodba odnosi se na sadržajne smjernice koje nam je sâm autor bio pružio u drugoj prilici. Iskaz koji prenosimo on je znakovitim tonom bio uputio stanovitome mladom slikaru, rekavši: „Naš Bog je svjetlost. Doći će dan kada ćes razumjeti što to znači“ (Bonnard prema Watkins, 1994: 217). Kao „pobožni slikar“, Bonar se klanja bogu slikarstva; a za takvog slikara – osobito za onoga koji pripada zajednici kolorista – Bog je svjetlost. Ili radije, Svjetlost. Kakvu ulogu ona obnaša u Bonarovom slikarstvu pronicljivo je opisao Votkins: „Svjetlost je dobila simboličko značenje i postala je ključni čimbenik u njegovoj umjetnosti. Svjetlost je bila glavna supstancija viđenja, sama energija života. Ljudski život, zapravo sav život, za njega je bio proces metamorfoze u svjetlosti. Forma i svjetlost pokoravaju se istoj sudbini. U konačnici smrt nije drugo do li iščeznuće u svjetlosti“ (Watkins, 1994: 217). Doista, nije li Bonarovo slikarstvo svo u znaku svjetlosti? Nije li ono posvećeno upravo preobrazbi,

alkemijskoj transfiguraciji nalik, preobrazbi grube u profinjenu tvar? Slikareva jadikovka pokazatelj je njegove opsesivne težnje za nalaženjem slikarskog „kamena mudrosti“<sup>8</sup>: „[Moje slikarstvo] stalno je sačinjeno od boje; još nije sačinjeno od svjetla“ (Bonnard prema Amory, 2009: 150). No, unatoč toj poslovičnoj tužaljki, u pojedinim slikama Bonar kao da je ostvario spomenuti ideal. One kao da su uistinu sačinjene od plemenite, nematerijalne supstancije.

Paradoksalno, apoteoza svjetlosti, ostvarena u Bonarovom slikarstvu istodobnom apoteozom boje, ponajbolje se očituje upravo u njegovim interijerima, a ne u krajolicima okupanim i prožetim izravnom sunčevom svjetlošću. U njima, predmeti i ljudski likovi kao da su razgrađeni u svjetlosnom rastvoru koji ima učinak *alkahesta*<sup>9</sup>. Čini se kao da je svjetlost morala biti filtriranom, rafiniranom odrazima koji su bili posredovani vizirom prozorskog okna (pr. 6). „Soba s pogledom“ morala je postati slikarova kamera *camera lucida*<sup>10</sup>. Alkemijskoj je preobrazbi morala svjedočiti „osoba s pogledom“ – pojedinac s već oformljenim, izgrađenim svjetonazorom. Svjetonazorom koji je, međutim, tek posredstvom ulančanih pikturnalnih preobrazbi mogao biti u potpunosti ostvaren kao takav.

Eto, takav je učinak svrhovitosti objedinjavanja koje motiv prozorskog okna sa sobom donosi. Na taj su način sjedinjeni različiti aspekti Bonarovog slikarstva – formalni, teleološki i ontološki. Jedinstvo sadržaja i forme ostvareno je navedenim tehničkim i poetskim postupcima, a motiv prozora meta-poetička je spona koja navedene aspekte povezuje u nedjeljivu cjelinu.

\*\*\*

Za kraj ovog ogleda, umjesto zaključka, navedimo birane riječi kojima je pisac monografskog prikaza slikarova opusa sumirao uvide što smo ih sami nastojali izložiti na obuhvatniji i razrađeniji način:

„[Bonar] je u vremenskom slijedu proizvodio motive i slikarske ideje bez svjesne odluke da radi u serijama. To je osobito vidljivo u tome kako tretira motiv prozora. Prozor se pokazao beskonačno fleksibilnim elementom. On je, baš kao i slika, i otvor i pregrada, trodimenzionalni pogled i istodobno sam bivajući predmetom. Prozor gledatelja uvlači u dubinu prizora, istodobno sve što je trodimenzionalno u međama svoga okvira čini plošnim, a poput zrcala odrazuje ono što je pred njim. Odvajajući život od funkcije, dopuštajući da svijet bude viđen estetički, prozor je i sam postao znak kontemplativnog postupka slikanja, ogranci kojeg postupka idu

<sup>8</sup> Kamen mudrosti; kamen filozofa (lat. *lapis philosophorum*): mitska alkemijska supstancija pomoću koje se ostvaruje učinak transmutacije (običnih metala u zlato).

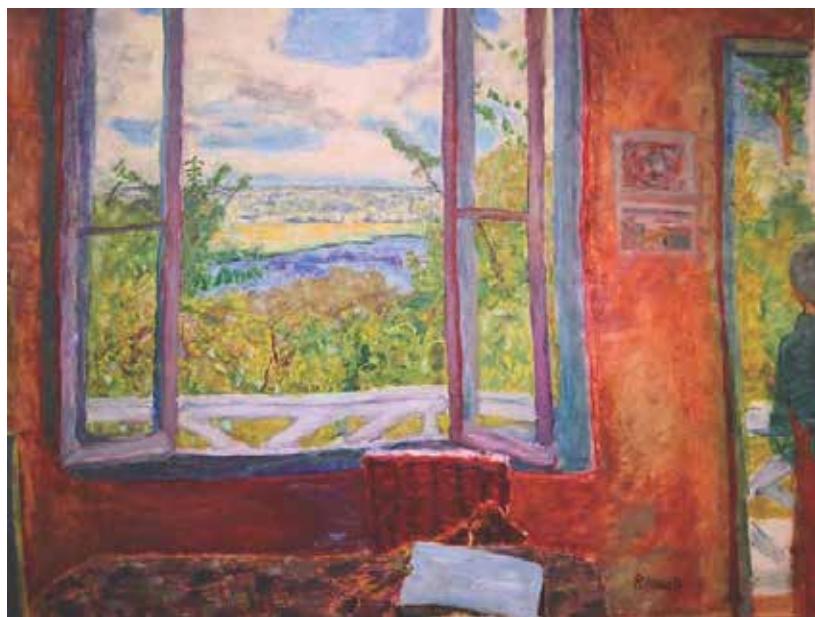
<sup>9</sup> Alkahest – simbolički pojam u duhovnoj alkemiji. Predstavlja univerzalno otapalo pomoću kojeg se rastvaraju sve materijalne supstancije.

<sup>10</sup> Naprava koja je služila kao pomoć u ćrtanju prema promatranju. Viđeni se prizor zrcalom ili prizmom odrazuje na papir.

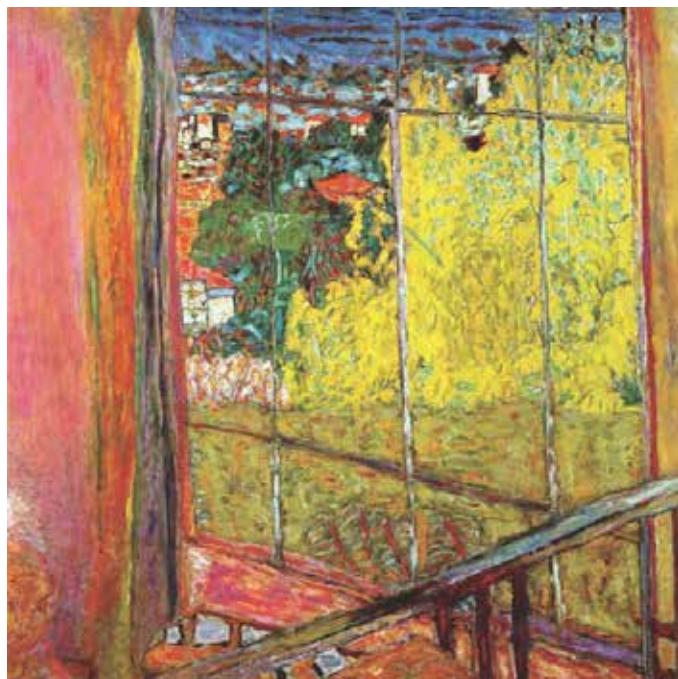
unatrag do samih korijena Bonarove ambicije kao umjetnika, jer mu je omogućio pomiriti zamjedbeni doživljaj prirode i dekorativnu površinu. Kad ga je Žan Lejmari [Jean Leymarie] vodio po Luvru, Bonar je rekao: ‘U muzeju su od svega najljepši prozori’.“ (Watkins, 1994: 17)

#### PRILOG:

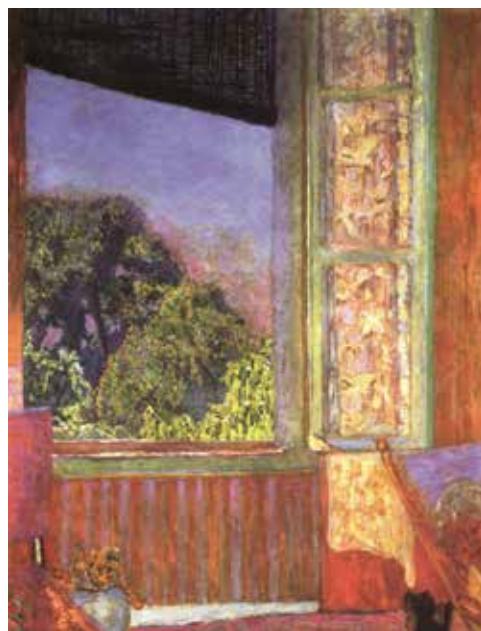
Napomena: crno-bijelom reprodukcijom Bonarovih slika gubi se kvaliteta i uloga dinamičke vrijednosti boje, u njenoj trodiobenoj podjeli na kromatsku vrijednost (boja po sebi), vrijednost svjetline i čistoće). Bonar tu trojnu dinamičku vrijednost koristi na osobiti način: izjednačujući tonske vrijednosti susjednih nijansi različitih boja on nivela njihovu opažajnu razlikovnost po tonu i tako ih čini vidljivim (razlikovno opazivim) tek po razlici u čistoći boje, pigmentaciji, odnosno u „temperaturi“ (toplo-hladno). Odlika takvog kolorističkog pristupa osobito se ističe u kontekstu ontološkog aspekta njegovog slikarstva („panteističko slikarstvo“). Tim likovnim sredstvom on prikazane likove učinkovito integrira u prostor krajolika, odnosno interijera. Pri nasumičnom pogledu oni nisu zasebno uočljivi, nego se stapanju s okolinom; opažaju se tek pommijim razgledanjem slike, kada se očituju po diskretnom pulsiranju toplo-hladnih kvaliteta, odnosno različito uparenih odnosa boja s obzirom na njihove spomenute karakteristike. Tu opažajnu odliku u ovom slučaju nije moguće prikazati u štampanoj verziji časopisa.



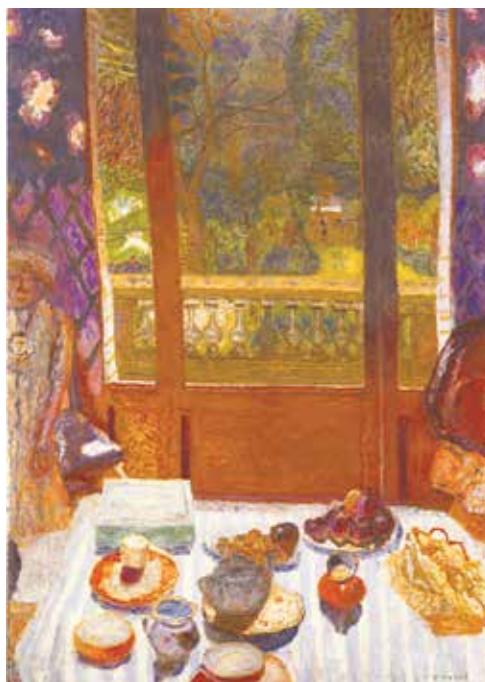
Primjer 1: Pjer Bonar, *Prozor s pogledom na Senu (Vernone)*, (1911-1912)



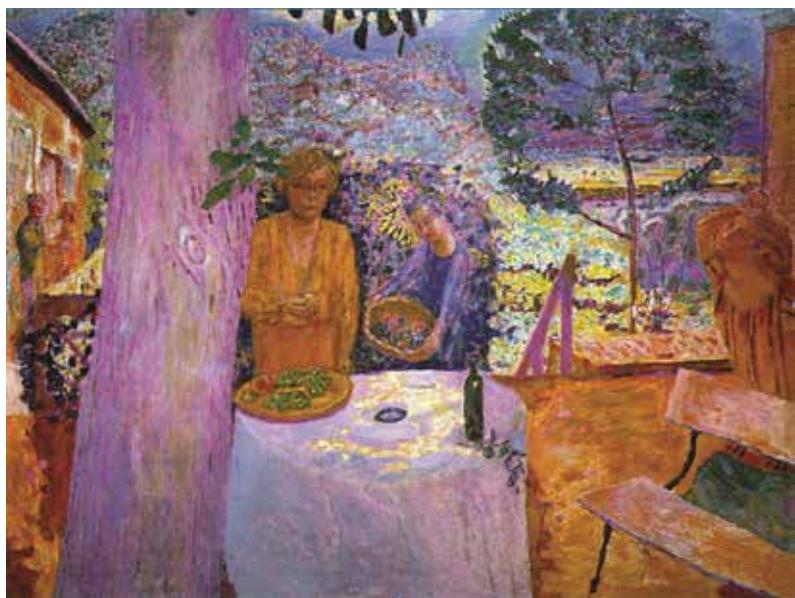
Primjer 2: Pjer Bonar, *Studio s mimozama*, (1939-1946)



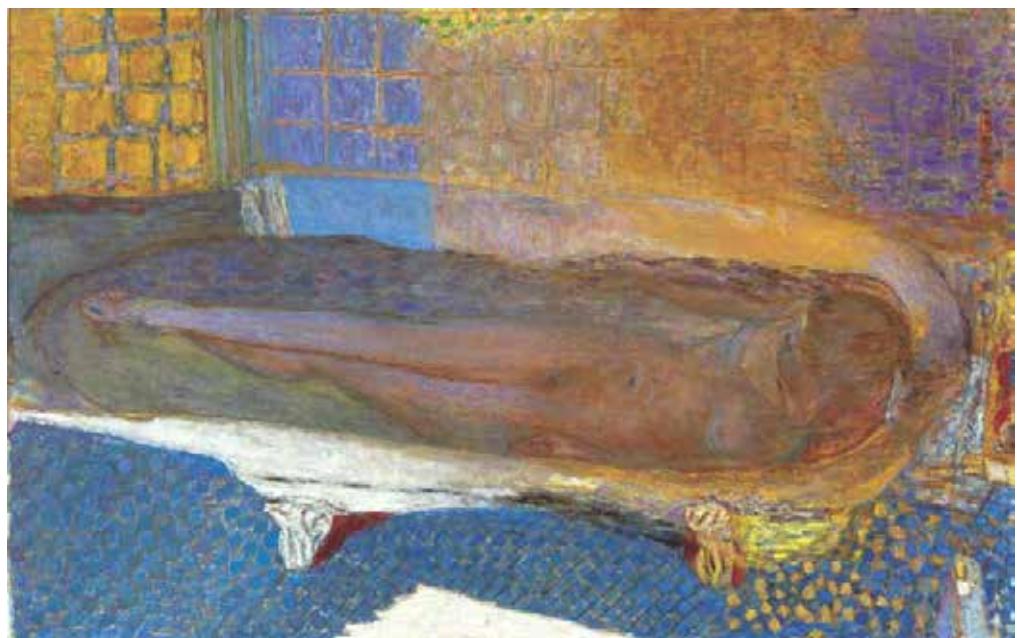
Primjer 3: Pjer Bonar, *Otvoreni prozor*, (1921)



Primjer 4: Pjer Bonar, *Blagovaonica s pogledom na vrt (sala za doručak)*, (1930-1931)



Primjer 5: Pjer Bonar, *Terasa u Vernoneu*, (1939)



Primjer 6: Pjer Bonar, *Akt u kadi*, (1936-1938)

**REFERENCE:**

1. Alberti, Leon Battista. 2008. *O slikarstvu. O kiparstvu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
2. Amory, Dita (ur.). 2009. *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*, New York: Metropolitan Museum of Art Publications
3. Bonnard, Pierre. 1984. *Les notes de Bonnard*, u: *Bonnard*, Paris, 1984., str. 191, citirano u: Watkins, Nicholas. 1994. *Bonnard*, London: Phaidon, str. 171
4. Bučan, Jagor. 2019. *Riječ je o slici*, Zagreb: Sandorf & Mizantrop
5. Bučan, Jagor. 2020. „Pierre Bonnard: osjetilni simbolizam kao realizam pravoga kova“, u: *Art magazin Kontura*, br. 146/147, 18-29
6. Gale, Matthew (ur.). 2019. *Pierre Bonnard: The Colour of Memory*, London: Tate Modern
7. Greenberg, Clement. 1965. „Modernist painting“, *Art & Literature*, Lugano, br. 4, proljeće 1965., 193-201. Citirano u: Harrison, Charles, Wood, Paul (ur.). *Art in Theory. 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*, Blacwell Publishing Company, str. 773-779
8. Heron, Patrick. 1955. *The Changing Forms of Art*, London: Routledge & Kegan Paul
9. Hofmann, Hans. 1932. „On The Aims od Art“, *The Forthnightly*, Campbell, CA, vol 1, br. 13, 26 veljače 1932., str. 7-11. Citirano u: Harrison, Charles, Wood, Paul (ur.). 2003. *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blacwell Publishing Company, str. 371-374
10. Itten, Johannes. 1973. *The Art of Colour*, New York: Van Nostand Reinhold
11. Jurčević, Marijan. 2000. „Kršćanski pan-en-teizam, mistika i stvorena“, u: *Odgovornost za život, Zbornik radova sa znanstvenog simpozija*, Franjevački institut za kulturu mira, Split, 2000., str. 297-311
12. Kassile, Yann. 2016. *L'énergie de Pierre Bonnard*, DVD dokumentarni film, citat preuzet 20. 12. 2019. s internetske stranice <https://www.studiointernational.com/index.php/pierre-bonnard-en-toute-intimite-review>
13. Muhovič, Jožef. 2015. *Leksikon likovne teorije*, Celje – Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, Prva slovenska založba
14. Pejaković, Mladen. 1996. *Omjeri i znakovi*, Dubrovnik: Matica Hrvatska Dubrovnik
15. Pejaković, Mladen. 2000. *Zlatni rez*, Zagreb: Art studio Azinović
16. Tartaglia, Marino. 1994. *Sažeci*, Zagreb: Galerija 11
17. Terrasse, Michel. 1988. *Bonnard at Le CANNET*, London: Thames and Hudson
18. Watkins, Nicholas. 1994. *Bonnard*, London: Phaidon

**A Room with a View<sup>11</sup>: Poetics of a Windowpane in Painting by Pierre Bonnard**

**Abstract:** Traditionally, a painting is seen as a window into the world. How one perceives the world is at the same time their world view, and in painting, the latter is typically depicted using art tools. The author emphasizes the frequency of the motif of windowpane in Pierre Bonnard's painting, presenting it as the painter's poetic tool. The motif of a window is analyzed in three aspects: formal, teleological and ontological.

<sup>11</sup> **Translator's note:** the title in the original language contains a wordplay “(O)soba s pogledom”, referring to both “a room with the view” and “a person's worldview”.

The formal aspect refers to the context of artistic facts. The window is a format, and the format in painting has formative properties and forms a morphogenetic field. The teleological aspect refers to the windowpane as a means by which the purpose of uniting external and internal space is achieved in a painted scene. Such purposefulness reduces the various underlying components of the exterior and interior to a common form denominator through artistic matching (shape, tone, color, texture, etc.). Finally, the ontological aspect is linked to Bonnard's definition of his own work as "pantheistic painting". From the mentioned purposefulness arises the same identical nature of what is depicted. Everything shown in the painting belongs to the same ontological order; everything is given equal attention; everything mirrors, coincides and overlaps with each other. In a word, formative, iconographic and worldview aspects are united by the corresponding purposefulness of this motif.

**Keywords:** Pierre Bonnard, fine arts poetics, window, format, pantheistic painting.

Nemanja Sovtić  
Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju  
Srbija

UDC 342.7:929 Brown J.  
78(73)  
doi: 10.5937/ZbAkU2008188S  
Pregledni rad

## Džejms Braun u mreži ideoloških raslojavanja afroameričkog pokreta za građanska prava

**Apstrakt:** Ideološka disperzija afroameričkog Pokreta za građanska prava (Civil Rights Movement) rezultirala je političkom atrofijom emancipatorskih akcija već od druge polovine šezdesetih godina 20. veka. Idejne orijentacije Pokreta laverale su od zahteva za elementarnim ljudskim pravima do sveobuhvatne identitetske politike, ne uspevajući da artikuliše koherentan pravac društveno-političkog delovanja. U mreži ideoloških raslojavanja pobune protiv represivnog sistema pojedini istaknuti Afroamerikanici nisu mogli da izbegnu nesporazume sa proklamovanim ciljevima, što je posledično umanjivalo apelativnu snagu njihovog glasa. Među akterima koji su češće od ostalih dovođeni u vezu sa *Black Power* pokretom, kao derivatom Pokreta za građanska prava, bio je Džejms Braun. Ovaj rodonačelnik fanka često se u svojim pesmama osvrtao na rasna pitanja, ali svoj društveni angažman nije želeo da zasniva na temeljnem preispitivanju društveno-ekonomskog sistema u Sjedinjenima Američkim Državama. Braun nije izgubio svoju veru u „američki san“, ali jeste izneverio očekivanja onih koji su u njemu videli olike Black Pride stila i ideje.

**Ključne reči:** Džejms Braun, Pokret za građanska prava, *Black Power*, *Black Pride*, afroamerički nacionalizam.

„Šezdesete godine – godine sigurnosti, mirne koegzistencije i gerile, policentrizma, kako komunističkog, tako i zapadnog, godine Vijetnama, ekonomskih i kulturnih razmena između suprotnih sistema, projektovale su svoje protivrečnosti u ljudsku psihu“ (Denegri, 2013: 7). Ovim rečima je istoričar umetnosti Ludi Skvarcina (Luigi Squarzina) opisao deceniju u kojoj je umetnička scena, između ostalog, bila obeležena obnovom predstave i forme, odnosno nizom inovativnih pojava kao što su neodada, pop-art, novi realizam, nova i narativna figuracija, nova apstrakcija, minimalna umetnost i druge. U liberalno-kapitalističkim državama političkog Zapada umetnička muzika se tokom šezdesetih i nadalje razvijala kao elitistička parcijalna kultura, dok je na državno-socijalističkom Istoku ona (neuspešno) stremila „komunikativnosti“ i razotuđenju u svetu masovne kulture. Šezdesete su godine uspona i žanrovske

diferencijacije rokenrola, čiji je put sa margine u centar glavnog toka popularne muzike dovršen upravo u ovoj deceniji. Ključni događaji i procesi koji su obeležili ovaj period u istoriji popularne muzike bili su pojava omladinske kontrakulture na celokupnom političkom Zapadu<sup>1</sup> i pojačan otpor rasnoj segregaciji u SAD-u. Ideološka disperzija afroameričkog Pokreta za građanska prava i njena refleksija na području popularne kulture/muzike predmet je istraživanja u ovom radu. Uloga Džejsma Brauna (James Brown) pritom je razmotrena kao jedinstvena i paradigmatička, a samim tim i dijalektička po svom značenju.

*Od Pokreta za građanska prava ka „Black Power“ pokretu*

Pokret za građanska prava odredio je karakter ključne etape u viševekovnoj borbi za slobodu i društvenu ravnopravnost Afroamerikanaca. Tokom više od dve decenije (1954–1975) menjale su se ideološke pretpostavke otpora rasnoj segregaciji na različitim područjima Sjedinjenih Američkih Država. Uspeh u borbi za jednakost pred zakonom i dobijanje glasačkog prava u južnim američkim državama smatraju se najznačajnijim ostvarenjima Pokreta čiji je lider Martin Luter King (Martin Luther King) artikulisao hrišćansko-liberalni ideološki okvir unutar kojeg su tražena rešenja za akutne probleme afroameričke zajednice.<sup>2</sup> Pristup Martina Lutera Kinga

---

1 Hipi pokret nastao je u SAD pod uticajem pesnika bit generacije. Pokret je usmerio omladinski bunt protiv američkog potrošačkog društva u pravcu utopiskske ideje o zajednici zasnovanoj na miru i ljubavi. Hipici su zagovarali ne samo političku revoluciju, već i unutrašnju revoluciju čoveka kao pojedinca. Svoj muzički izraz ovaj pokret našao je u psihodeličnom roku kakav su „svirali“ *Jefferson Airplane*, *Grateful Dead*, *Janis Joplin*, *The Doors*, *Pink Floyd*, Džimi Hendriks i drugi umetnici. Institucije braka i porodice prevrednovane su zarad ideje o komunama kao alternativnim jedinicama društvene organizacije. Erupcija hipi „energije“ dogodila se u letu 1967. godine. To je bilo tzv. „Leto ljubavi“ (*Summer of Love*), kada se veliki broj mladih ljudi okupio u Hejt-Ešburiju, gradskoj četvrti San Franciska, stvarajući atmosferu kulturne i političke pobune. Iako su se hipici istovremeno okupljali i u Njujorku, Los Andelesu, Filadelfiji, Sijetlu, Portlandu, Vašingtonu, Čikagu, Montrealu, Torontu, Vankuveru i širom Evrope, San Francisko je bio i ostao epicentar hipi kontrakulture kao sinkretičnog spoja psihodelične muzike, psihoaktivnih droga, seksualnih sloboda, kreativnog izražavanja i nove politike. „Leto ljubavi“ je jedan od ključnih događaja šezdesetih, jer je najavilo ozbiljne društveno-političke prezenzije kontrakulture. Ono se može smatrati uvodom u turbulentnu i revolucionarnu 1968. godinu. Hipici su za veoma kratko vreme prešli put od supkulturne formacije do kontrakulture koja je ozbiljno poljuljala dominantne društvene vrednosti. Istoriski paradoks je činjenica da su najaktivniju ulogu u ovoj kontrakulturi imali mladi ljudi iz srednje klase koji su, odrekavši se svojih građanskih privilegija i udobnosti, odlazili da žive u komunama na granici zakona. Vremenom su se izdiferencirale dve glavne struje u u okviru hipi pokreta: glavno obeležje prve je bio politički aktivizam, dok je druga više bila okrenuta ka drogama, „nju ejdž“ duhovnosti i ideji o unutrašnjoj revoluciji čoveka kao pojedinca.

2 Značaj Martina Lutera Kinga, prema Kornelu Vestu (Cornel West), ogleda se tome što je King uspeo da uspostavi krhknu ravnotežu između „starog“ i „novog“ afroameričkog građanstva, nove radničke klase i nezaposlenih masa (West, 1984: 45).

podrazumevao je nenasilne oblike protesta i građansku neposlušnost. Ovaj istaknuti aktivista predvodio je bojkote (bojkot autobuskog prevoza u Montgomeriju, Alabama 1955–1956), demonstracije sedenjem (Grinsborou, Severna Karolina, 1960) i marševe (tri marša iz Selme u Montgomeri 1965. godine). Najvažnijim dostignućima Pokreta za građanska prava smatraju se *Povelja o građanskim pravima* iz 1964. godine, koja je zabranila rasnu, versku i nacionalnu diskriminaciju u javnom životu, te *Povelja o glasačkom pravu* iz 1965. kojom je Afroamerikancima dato pravo glasa.

Transformaciju Pokreta za građanska prava u *Black Power* [Crna moć]<sup>3</sup> pokret diktirale su različite društvene okolnosti tokom sedme decenije 20. veka. Narušavanje jedinstva Pokreta može se pratiti već od 1961, kada je došlo do prvih neslaganja između vodećih aktivističkih organizacija<sup>4</sup>, Kingove SCLC (*Southern Christian Leadership Conference*) i, ka nasilju sve sklonijih, SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*) i CORE (*Congress of Racial Equality*). Akcije u Vašingtonu i Birmingemu, tzv. „Freedom Rides“, već su izašle iz okvira nenasilnih oblika protesta. Bez obzira na to što je Martin Luter King gubio političku podršku pre nego što je ubijen u atentatu 1968. godine, nestanak harizmatičnog lidera okončao je period borbe u kojoj se znalo šta su ciljevi i ko su suparnici i saveznici (West, 1984: 53). Nestanku ideoološkog konsenzusa doprinelo je neslaganje oko odgovora na razobručeno nasilje militantnih belih rasista. Nakon ubistva Džejsma Meredita (James Meredith) 16. juna 1966, glasnogovornik organizacije SNCC Stokeli Karmajkl (Stokely Carmichael) označio je početak naredne faze borbe protiv represije sledećim rečima:

<sup>3</sup> Ili Crnačka moć.

<sup>4</sup> Organizacije koje su preuzele najveći teret borbe u okviru Pokreta za građanska prava i *Black Power* pokreta bile su: SNCC – *Student Nonviolent Coordinating Committee*; organizacija koja je imala najmlađe članstvo, sklonije militarizmu od članstva ostalih organizacija. Smatra se da je glasnogovornik ove organizacije Stokeli Karmajkl prvi upotrebio politički slogan „Black Power“, kao i da je članstvo ove organizacije činilo prvo jezgro istoimenog pokreta; CORE – *Congress of Racial Equality*; jedna od najaktivnijih u Pokretu za građanska prava. Osnivač CORE, Džejms L. Farmer, napustio je organizaciju 1966. zbog rastućeg nacionalističkog sentimenta. Nakon 1968. ovu organizaciju predvodi Roj Inis (Roy Innis) koji pravi ideoološki zaokret ka afroameričkom nacionalizmu; SCLC – *Southern Christian Leadership Conference*; blisko je povezana sa izvornim idejama Pokreta za građanska prava. Njen predsednik bio je Martin Luter King. Značajan deo vodeće strukture ove organizacije činili su sveštenici, a ideologija nenasilne građanske neposlušnosti delom je imala uporište i u hrišćanskom pogledu na svet njenih predvodnika; NAACP – *National Association for the Advancement of Colored People*; Osnovana je 1909. godine. Kao organizacija sa dužom tradicijom od SCLC i SNCC, NAACP nije uvek podržavala izvanpravna sredstva političke borbe koja su podrazumevala direktnu akciju i masovne mobilizacije. Tokom 60-tih predsednik NAACP Roj Vilkins (Roy Wilkins) često se sukobljavao sa Martinom Luterom Kingom oko liderske pozicije.

„Ovo je dvadeset sedmi put kako sam hapšen i ne nameravam više da idem u zatvor. Jedini način da sprecimo belce da nas ubijaju jeste da preuzmemos kontrolu. Ono što od sada zagovaramo jeste *Black Power*“ (Jeffries, 2010: 187).

*Black Power* pokret odbacio je nenasilni oblik otpora i politiku integracije u postojeći društveno-ekonomski sistem, zahtevajući „rasno dostojanstvo“ (crnački ponos) i autonomne političke i kulturne institucije za afričkoameričku populaciju. Vilijam Van Deburg (William L. Van Deburg) u svojoj knjizi *Black Camelot* [„Crni kamelot“] naglašava da je *Black Power* pokret zaostrio sukob između afroameričke manjine i bele većine. Umesto pregovaranja sa etabliranim centrima moći, *Black Power* pokret opredelio se za otvorenu konfrontaciju (prema Vierkant, 2005: 5). Iz perspektive afroameričke levice radikalizovanje borbe za slobodu tumači se zaokretom od evolucionističkog pristupa afroameričkog građanstva ka revolucionarjoj akciji radničke klase. Liberalna agenda Martina Lutera Kinga, u čijem su fokusu bila univerzalna ljudska prava, ustupila je mesto ideološkim okvirima koji su pitanja nejednakosti stavljali u kontekst religije, nacije i klase (West 1984: 50).

„Za samo trideset devet meseci, između 20. februara 1965. i 17. juna 1968. godine ubijeni su Martin Luter King, Malkolm Iks i Robert F. Kenedi. Niko od ovih ljudi nije bio član levice, ali svi su snažno podržavali crnačku zajednicu. Nijedan od njih nije uspešno zamjenjen. Njihove smrti označile su poraz liberalnog pokreta za građanska prava, pobedu desnice i dodatno usitnjavanje i obespravljanje crnačkog glasačkog tela“ (Jorgesson, 1984: 315).

Ubistva političkih lidera ukazuju na činjenicu da je druga polovina šezdesetih donela zaoštravanje sukoba između konkurenčkih ideologija u borbi za artikulisanje vizije društvenog poretku po meri afroameričkih građana. U ovom periodu bile su aktuelne različite ideologije, od kojih su neke jačale, a druge slabile. Zastupnici asimilacije – ideje o integraciji afroameričkog stanovništva u glavne društveno-ekonomski tokove – politički vrhunac dostigli su maršom na Vašington 1963. godine. Tada je Martin Luter King održao svoj antologiski govor „I have a dream...“. Treba imati u vidu da je ovaj događaj ipak pre bio okupljanje „liberalne koalicije“ (sindikalaca, hrišćana, Jevreja i aktivista Kingove SCLC), nego ujedinjen nastup Pokreta za građanska prava (West, 1984: 48). Liberalno-hrišćanska politika integracije postepeno je gubila uporište u afroameričkim masama zbog opredeljenosti za dijalog sa hegemonim političkim akterima poput Demokratske partije, Kongresa i Bele Kuće. Pomenuti dijalog nije doneo željenu emancipaciju Afroamerikanaca, ali jeste bio odlučujući za već pomenute najveće uspehe Pokreta za građanska prava.

Dok je ideologija asimilacije gubila na popularnosti, jačale su pluralistička i nacionalistička politička opcija. Ova poslednja je nakon 1966. godine odnela prevagu i dovela do transformacije Pokreta za građanska prava u *Black Power* pokret. Pluralisti su američko društvo zamišljali kao heteronomnu „činiju salate“ (bowl of salad) u okviru koje bi se afroamerička zajednica samostalno organizovala i politički nadmetala sa ostalim rasnim/etničkim zajednicama. Nacionalisti su, sa druge strane, zagovarali potpuno zatvoreno i autonomno afroameričko društvo. Istraživači koji se bave fenomenom afroameričkog nacionalizma (Van Deburg, Firkant) usvojili su podelu na teritorijalni, revolucionarni i kulturni nacionalizam, s napomenom da politički ciljevi ovih struja divergiraju od druge polovine šeste decenije naovamo (Vierkant, 2005: 7). Teritorijalni nacionalizam u artikulaciji *Islamske nacije* podrazumevao je političko-teritorijalnu separaciju buduće afroameričke države od Sjedinjenih Američkih Država. Revolucionari okupljeni u partiju *Black Panthers*<sup>5</sup> [Crne pantere] problem nejednakosti posmatrali su iz klasne perspektive, smatrajući da su kapitalistički ekonomski odnosi i političko-pravni rasizam glavni uzrok nejednakosti afroameričke populacije. Zagovornici kulturnog nacionalizma rukovodili su se idejom da političkoj i ekonomskoj moći afroameričke zajednice mora da prethodi autonomna i autentična kultura. Zadatak takve kulture bilo bi istiskivanje (auto)rasističkih ideologema iz simboličkog i vrednosnog sistema Afroamerikanaca i redefinisanje njihovog estetskog ponašanja – uključujući oblačenje i muziku – kroz stilove inspirisane izvornim afričkim kulturama. Bitan segment novog afroameričkog identiteta činilo je alternativno istorijsko iskustvo u kojoj su dominantu poziciju zauzimali angažovani narativi o ropstvu, segregaciji, ekonomskoj, verskoj i kulturnoj represiji. Ideolozi kulturnog nacionalizma doživljjavali su kako tradicionalnu, tako i savremenu javnu sferu kao rasističko područje u kojem je afroamerička kultura predstavljena nizom negativnih konotacija i mitologizacija.

Teško je oceniti emancipatorske doprinose afroameričkog nacionalizma u borbi koja i dalje traje. Frenk Kofski (Frank Kofsky) ističe da su kroz afroameričku estetiku „crni Amerikanci uzeli sudbinu u svoje ruke, umesto da je i dalje samo slede“ (*Black Nationalism and the Revolution in Music*, prema Vierkant, 2005: 8). Adison Gejl (Addison Gayle) u knjizi *The Black Aesthetic* [,Crna estetika] ističe da su crni umetnici rukovođeni idejama crnačke estetike „bivali iskreni prema svojoj braći, za razliku od umetnika koji, delujući iz belačke perspektive, to nisu mogli da budu“ (prema Vierkant,

<sup>5</sup> *Black Panthers* partija (osnovana u Oklandu 1966. godine) bila je vodeća crnačka lumpenproleterska partija šezdesetih koja se protiv interesa crnačke srednje klase borila sa ideošoške pozicije levog internacionalizma. „Vremenom su je pregazili nedisciplinovanost načina života nezaposlenog crnačkog stanovništva, mas mediji i državna represija.“ (West, 1984: 53). Ideološku bliskost sa ovom partijom delilo je još nekoliko organizacija koje nisu imale značajniji odziv među crnačkoj populacijom: NWRA – *National Welfare Rights Organization* Džordža Vajlja (George Wiley), i LRBW – *The League of Revolutionary Black Workers*.

2005: 8). Očigledna je bila namera da se identitetom matricom „crnačkog ponosa“ (*Black Pride [Crni ponos]*)<sup>6</sup> u kombinaciji sa novom estetikom podstakne preobražaj od *crnca* (*Negro*) u *Afroamerikanca* – dostojanstvenog i ravnopravnog političkog subjekta američkog društva.

Pod lupom istoričara našli su se, međutim, i negativni učinci *Black Pride* ideologije. U svom tekstu *Blacks in the 60s: a centennial reprise* [,Crnci šezdesetih: stogodišnja repriza“] Karl Jorgeson (Jorgesson) sumira dostignuća afroameričkog pokreta za slobodu 60-ih, ukazujući na skroman uspeh u ostvarivanju ljudskih prava i popravljanju ekonomskog položaja afroameričke populacije. Radikalnu retoriku<sup>7</sup> *Black Power* pokreta Kornel Vest posmatra u svetu hermetizovanja crnačkog geta kao sredine pogodne za razvoj industrije droge (kojom su aktivnosti pokreta često finansirane), istakavši kako se „ispod parole Black Power, težnje za samodovoljnošću i samokontrolom crnačke zajednice, krila ‘glad’ nove crnačke srednje klase za statusom i moći“ (West, 1984: 54).

Afroamerička muzička scena šezdesetih bila je više značno određena ideološkim raslojavanjima borbe za građanska prava. Majkl Henson (Michael Hanson) navodi da je „kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih, tokom tranzicije iz pokreta za građanska prava u embrionalne tipove rasnog nacionalizma [...] veza između politike i muzike postala eksplicitna“ (Hanson, 2008: 341). U literaturi su političko-ideološka raslojavanja borbe za ravnopravnost Afroamerikanaca neretko posmatrana kao primarni društveno-istorijski kontekst muzičkih žanrova poput soul-a, fanka i R&B. U centru pažnje nalazili su se muzičari – Džejms Braun (James Brown) između ostalih – čije su uloge u društvenim zbivanjima šeste decenije percipirane kao paradigmatične.

### *Uspon fanka*

Drugu polovicu šezdesetih obeležio je uspon fanka, žanra koji je reflektovao društvene turbulencije ovog vremena. Mnogi su „radikalnu dimenziju fanka smatrali endemičnim i simptomatičnim pokazateljem pogoršanja medurasnih odnosa i socijalnih uslova u Sjedinjenim Državama posle smrti Martina Lutera Kinga“, kako ističe Robert Palmer (Palmer) u knjizi *Rock and Roll: An Unruly History* [,Rokenrol: nepristojna

6 Ili Crnački ponos.

7 Vest smatra da je afroamerički nacionalizam, uprkos oštroj kritici američkog imperijalizma, prvenstveno bio u funkciji „samoopravdavanja crnačke srednje klase“. Ovaj autor ističe da su „nacionalističke buržoaske grupe poput SNCC, CORE, US Rona Karenge (Ron Carenge) i Kongres Afričkog Naroda Imamu Amiri Barake (Imamu Amiri Baraka) među afroameričkom populacijom bile percipirane kao ‘odrezak nacionalisti’ koji su brkali površnu nacionalnu retoriku sa autentičnim kulturnim razlikama, krivicu srednje sa ambicijama radničke klase, i kruz identiteta sa revolucionarnim situacijama“ (West, 1984: 53).

istorija“] (prema Bortvik i Moj 2010: 34). Izvođačima fanka je „duh vremena“ otelovljen u aktivistima i liderima afroameričkih organizacija ispostavlja zahteve za adekvatnom muzičkom stilizacijom crnačke estetike. Umnožavali su se apeli i za deklarativnom podrškom *Black Power* pokretu. Žanrovske karakteristike fanka poput čvrstog pulsa, metričke reaffirmacije jakih doba u taktu (*funk-beat*) i neobuzdanog ekstatičkog vokalnog stila moguće je povezati sa eksplisitno artikulisanom težnjom za maskulinizacijom afroameričke muzike. I sama reč „fank“ odgovarajući smisao dobija u kontekstu afroameričkog kultur-nacionalističkog žargona.

„[...] fank znači nešto prljavo i smrdljivo, ovom rečju objašnjavan je razlog nečije mučnine. Fank, stoga, označava prljavu i neumivenu muziku. Ako se ne poznaje crnačka praksa inverzije značenja, prema kojoj „loša“ stvar dobija pozitivno značenje, nije moguće razumeti ovaj pojam kao fanki. Ovakva subverzija jezika simbolizuje odnos crnačke estetike prema Zapadnoj estetici“ (Vierkant, 2008: 12).

Stuart Bortvik (Stuart Bortwick) i Ron Moj (Ron Moy) ističu da je fank „postao otelotvorene borbe za građanska prava i radikalizma ‘black power’ pokreta“, jer je bio „neokaljan belačkom diskografskom industrijom“ (Bortvik i Moj, 2010: 34). Razvoj afroameričkog diskografskog preduzetništva i šira politička angažovanost afroameričke muzičke scene u drugoj polovini šezdesetih direktno su se oslanjali na „spoznaju [...] da lične i ideološke veze između crnih izvođača i pokreta za građanska prava – njegovih tada već brojnih i međusobno različitih manifestacija – donose uspeh na tržištu“<sup>8</sup> (Ward, 1998: 388). S druge strane, Kornel Vest smatra da je tržište bele Amerike u afroameričkim nacionalistima pronašlo saveznike u slamanju kičme afroameričkoj pobuni, i to baš kroz stimulisanje afroameričkog preduzetništva i muzičke industrije. Poslovni uspeh i akumulacija kapitala stvorili su novu srednju i visoku klasu Afroamerikanaca čiji se interesi nisu poklapali sa interesima obespravljene i siromašne populacije.

Na društvenoj lestvici, pored kapitalista/preduzetnika, peli su se još i korumpirani i kriminalizovani aktivisti raznih organizacija. Rečju ironije, konfrontacije unutar nove afroameričke srednje klase javljale su se zbog toga što su izvođači i producenti fanka/soula imetak sticali distribuirajući muziku publici široj od ideološki bliske ciljne grupe, dok su politički aktivisti novac zarađivali prodavajući drogu isključivo svojoj, ideološki bliskoj crnoj braći (West, 1984: 54). Frustraciju aktivista *Black Power* pokreta zbog limitiranog doprinosa fank i soul muzičara emancipatorskoj političkoj agitaciji opisuje, između ostalih, Majkl Henson u tekstu „Suppose James Brown read Fanon: the Black Arts Movement, cultural nationalism and the failure of popular musical praxis“ [„Pretpostavimo da je Džeјms Braun čitao Fanon: Pokret crne

<sup>8</sup> Bortvik i Roj navode da je „fank bio shvaćen i plasiran kao autentični zvuk soula i R&B-a“, ali da su njegovi elementi „svakako asimilovani u pop međnistrim u okviru kompanija poput *Tamla Motown*“ (Bortvik i Roj, 2010: 33).

umetnosti, kulturnog nacionalizma i neuspeha popularne muzičke prakse“]. Klejborn Karson (Clayborne Carson) s tim u vezi zaključuje da je procep između nužnosti rasne artikulacije afroameričke muzike i njenog pozicioniranja na pop tržištu „bele“ Amerike bila osnovna dilema afroameričke preduzetničke klase (prema Ward, 1998: 388).

Citirani autori različitih generacija, poput Kornela Vesta, Brajana Vorda, Klejborna Karsona, Majkla Hensona i Paula Firkanta, saglasni su da je odnos između afroameričkih muzičara i *Black Power* pokreta bio i ostao definisan ekonomskim interesima afroameričke preduzetničke klase. Nesaglasja u tumačenju uslovljena su pitanjem da li je interes afroameričke srednje klase konvergirao (Vest) ili divergirao (Karson i Vord) u odnosu na ideološke pravce afroameričkog nacionalizma. S druge strane, primer fank ikone Džejmsa Brauna pokazuje da su ideološka laviranja Pokreta za građanska prava i *Black Power* pokreta osujećivala fokusiran i transparentan angažman afroameričkih umetnika isto koliko i preduzetnička pacifikacija u nacionalističkom ključu. Pri pokušaju da se uključe u borbu za bolji položaj Afroamerikanaca izvođači soula i fanka nailazili su na uzak krug ideja često oponentnih njihovom ličnom iskustvu sveta.

*Say It Loud, I'm Black and I'm – Rich!*

Džejms Braun se u borbu za građanska prava uključio 1965. godine. Ličnost zaslužna za njegov prilazak Pokretu bio je Donald Varden (Donald Warden). Ovaj aktivista organizacije CORE (ova organizacija se sredinom decenije sve više okretala ka afroameričkom nacionalizmu i postajala je stub *Black Power* pokreta) prepoznao je u Braunu put do ušiju apolitične afroameričke omladine. Varden je zamolio Brauna da učestvuje u akcijama podizanja „rasne svesti“, sugerujući mu da obraćanje treba da zasnuje na pretpostavci da „bela rasa ne postoji“. Takva pretpostavka nesumnjivo ukazuje na idejni korpus kulturnog afroameričkog nacionalizma sa kojim je Džejms Braun kasnije i povezivan. U periodu između 1965. i 1968. godine ideologija kulturnog nacionalizma sticala je sve veću popularnost među Afroamerikancima, jer se pozicionirala u prostoru između agresivnog teritorijalnog nacionalizma (kompromitovanog ubistvom Malkolma Iksa) i ponižavajućeg pregovaranja sa „belom“ Amerikom. Područje borbe kulturnog nacionalizma bilo je izmešteno u ideološku sferu, gde je otpor represivnom sistemu bio rasterećen od neposredne opasnosti po život aktivista. Sleva i zdesna je ideologija kulturnog nacionalizma bila kritikovana kao supkulturna i popkulturna supstitucija afroameričke pobune. Revolucionarni nacionalisti isticali su da otpor na simboličkom planu nije epifenomen realpolitičke borbe, već njena pacifikacija i domestifikacija. Na meti kritičara nalazio se i Braun, čiji je angažman percipiran kao marketinška investicija u položaj na tržištu supkultura. Braun se doista nije ustručavao

da protivreći radikalnim orijentacijama afroameričkog nacionalizma, tvrdeći da on jeste američki patriota sa nepokolebljivom verom u kapitalističke proizvodne odnose. Bio je i deklarisan simpatizer Republikanske partije, što je donekle i razumljivo iz perspektive muzičara kojem je otvorenost američkog tržišta omogućila uspon na društvenoj lestvici. Braun, dakle, nikada nije prihvatio stanovište o simbiotskoj vezi između *free market* kapitalizma i rasističke javne politike – tezu na kojoj su insistirali revolucionarni nacionalisti i umerena kritička levica.

Braunovo oscilovanje između liberalnog, pluralističkog i nacionalističkog ideološkog okvira doseglo je maksimalnu amplitudu krajem šezdesetih godina, delimično i zbog toga što je druga polovina sedme decenije obilovala događajima usled kojih nije bilo teško izgubiti ideološki kompas. Singlom *Don't Be a Drop-Out* [„Nemoj biti otpadnik“] objavljenom 1966. godine Braun je afroameričkoj omladini poručio da ostane u školskim klupama. O značaju formalnog obrazovanja držao je govore u školama geta u San Francisku, istovremeno promovišući ovu svoju novu pesmu. Jasno je da podrška formalnom obrazovanju ne implicira rušenje poretka, već pluralistički shvaćeno nadmetanje u postojećim okvirima društvenog sistema. Naredna angažovana pesma, *America Is My Home* [„Amerika je moj dom“], izdata već naredne 1967. godine, izraz je Braunovog „patriotizma“ i „vere u otadžbinu“. Štaviše, pesma iskazuje nerazumevanje za pripadnike afroameričke zajednice koji odbacuju državu koja je njemu, Braunu, omogućila neupitan uspon na društvenoj lestvici. Kritika separatističkih i revolucionarnih političkih projekata Braunu nije mogla da donese popularnost među zagovornicima teritorijalnog i revolucionarnog nacionalizma. Neslaganje sa predstavnicima *Black Power* pokreta dodatno je produbljeno Braunovim odbijanjem da restilizuje svoje telo u skladu sa normama afroameričke estetike. Najveća ikona fanka nikada nije prihvatile prirodnu, nefriziranu kosu, koja je smatrana distinkтивним obeležjem kontrakulturalnog afroamerikanizma. Povrh svega, Braun je odlučio da priredi koncert za američku vojsku u Vijetnamu, u čijim su redovima Afroamerikanci nevoljno ratovali za imperijalne interese „bele“ Amerike. Česte kritike koje je dobijao od lidera *Black Power* pokreta Braun je, međutim, nonšalantno odbacivao smatrajući da je „on u svom srcu crnji od bilo koga drugog“ (Ward, 1998: 390).

Braunovo uverenje da je politička emancipacija afroameričke populacije moguća kroz brži razvoj afroameričkom preduzetništva u sistemu američke ekonomije najtežu proveru izdržala je neposredno nakon ubistva Martina Lutera Kinga. Uprkos tome što je pesmom *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud* [„Reci glasno, crnac sam i ponosan sam“] Džejms Braun pristao uz *Black Pride* politiku identiteta zasnovanu na rastu nepoverenja u efikasnost nenasilnog otpora, dan nakon atentata upravo je snimak Braunovog koncerta, emitovan sa bostonских televizijskih stanica, „prikovao“ gledaoce

ispred malih ekrana i doprineo sprečavanju masovnijih protesta i oštrijih sukoba sa snagama reda. Senku na delanje u duhu Kingovog pacifističkog pristupa bacila je, međutim, Braunova neumoljiva ekonomska racionalnost. Zabranivši policiji žestok obračun sa manjim grupama izgrednika, gradonačelnik Bostona Kevin Vajt (Kevin White) izneo je Braunu predlog da se njegov koncert više puta uzastopno emituje na televizijskoj mreži WGBH. Braun je prihvatio predlog zahtevajući šezdeset hiljada dolara na ime obeštećenja zbog uticaja besplatnog televizijskog emitovanja na prodaju karata za budući „živi“ koncert. Pošto je grad kasnije obustavio uplatu sredstava Braun je zapretio da će obelodaniti dogovor sa bostonskim vlastima i naneti im nepopravljivu političku štetu, pritom se ne obazirući na sopstvenu reputaciju *Black Power* aktiviste. Epilog je bio taj da je sredstva obezbedila brokerska kuća *The Vault*, čime je bio rešen problem Braunovog honorara.<sup>9</sup>

Početkom sedamdesetih Braun je definitivno ostavio iz sebe rastrzanost između američkog patriotizma i afroameričkog nacionalizma, ostajući privržen mitu o „američkom snu“. Budući da je ova zavodljiva ideologema bila nespojiva sa diskursom o nejednakim pravima za Afroamerikanace, Džeјms Braun se približio „klasičnoj konzervativnoj poziciji okrivljavanja žrtvava rasizma za sopstenu nesreću“ (Ward, 1998: 392). Već 1971. godine ovaj umetnik je javno govorio da su, za Afroamerikance, „današnje prilike mnogo bolje“, ali „da je šanse potrebno stvoriti, jer se one same ne otvaraju“, te da „mnogi crni klinci ne stignu nigde zato što nikada ništa i ne pokušavaju“ (Ward, 1998: 392).

Kritike koje su stizale na Braunov račun od strane različitih organizacija *Black Power* pokreta ocrtavaju razuđenu mapu emancipatorskih ideologema aktivnih u drugoj polovini sedme decenije. Braunov pogled na svet maliciozno je, ali s pravom, ocenjivan kao nekozistentan, ideološki šizofren, čak i politički nepismen.

Insistirajući na konjukturi rasizma i kapitalizma, afroamerička radikalna i umerena levica previđale su činjenicu da su glamur, hedonizam, luksuz i ostali nusprodukti uspeha Džejmsa Brauna kao korifeja afroameričke muzičke industrije učvrstili njegovu poziciju među afroameričkom omladinom. Levica je Braunovu viziju afroameričkog preduzetništva kao mehanizma vertikalne pokretljivosti crnačkih masa odbacivala zajedno sa teritorijalnim i kulturnim nacionalizmom. Događanje/emitovanje Braunovog koncerta nakon ubistva Martina Lutera Kinga može se izdvojiti kao primer natkodiranja flukseva revolucionarne energije, rasplinute u mnoštvu organizacija bez krovnog ideološkog okvira. Iz levičarske perspektive, Braunovo lukrativno smirivanje

---

<sup>9</sup> O pojedinostima ovih događaja televizijska kuća PBS snimila je film „Noć kada je Džeјms Braun spasio Boston“.

situacije u Bostonu dokumentuje korumpiranje afroameričkog nacionalizma i žrtvovanje afroameričke pobune finansijskim interesima crnačkog preduzetništva, zainteresovanog prvenstveno za komercijalizaciju crnačke estetike.

Nacionalisti su Brauna doživljavali kao uticajnog, premda nedisciplinovanog i oportunističkog saveznika sa problematičnim pogledima na pojedina pitanja, često i ona ključna. Stavom da probleme afroameričke zajednice ne treba rešavati „preko oroga puške“ (Ward, 1998: 392), Braun se približio zagovornicima pluralističkog, pa čak i liberalističkog koncepta.

Suprotstavljujući se s kritičarima, Braun je isticao da on jeste uzor, ali ne i lider afroameričke zajednice. Poput mnogih pojedinaca koji su profesionalni uspeh postigli preuzimajući rizike tržišne utakmice, Braun je razvio individualnost koja se opirala grupnim identifikacijama i kolektivnim fantazmima. Ne treba zaboraviti da je hirovita i složena ličnost ove dominantne figure fank muzike formirana u okruženju rasizma i egzistencijalne nesigurnosti. Percepcija stvarnosti Džejmsa Brauna bila je neizostavno određena iskustvom prevazilaženja početnih uslova (Ward, 1998: 393). U mreži ideoloških raslojavanja afroameričke borbe za ljudska i građanska prava, fundamenti Braunovog svetonazora stoga su osuđetili veće domete njegovog društvenog angažmana.

#### **REFERENCE:**

1. Bortvik, Stuart i Moj, Ron. 2010. *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
2. Denegri, Ješa. 2013. *Srpska umetnost 1950-2000. Šezdesete*. Beograd: Orion Art i Topy.
3. Hanson, Michael. 2008. „Suppose James Brown read Fanon: the Black Arts Movement, cultural nationalism and the failure of popular musical praxis“, u: *Popular Music* no. 27, 341–365.
4. Estes, Steve. 2005. *I Am a Man – Race, Manhood, and the Civil Rights Movement*. London: The University of North Carolina Press.
5. Jeffries, Hasan. 2010. *Bloody Lowndes: Civil Rights and Black Power in Alabama's Black Belt*. NYU Press.
6. Jorgesson, Carl. 1984. „Blacks in the 60s: a centennial reprise“, u: *The Sixties Without Apology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
7. Shuker, Roy. 1998. *The Key Concepts in Popular Music*. London i Njujork: Routledge.
8. Vierkant, Paul. 2005. *James Brown and the Black Power Movement Or Was America's Soul Brother Number One a Black Nationalist?*. Mihen: Grin Verlag.
9. Van Deburg, William. 1997. *Black Camelot*. Čikago: The University of Chicago Press.
10. West, Cornel. 1984. „The Paradox of the Afro-American Rebellion“, u: *The Sixties Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
11. Ward, Brian. 1998. *Just my soul responding, Rhythm and Blues, black consciousness and race relations*. London: UCL Press.

## **James Brown in a Network of Ideological Stratifications of the Afro-American Civil Rights Movement**

**Abstract:** The ideological dispersion of the African-American Civil Rights Movement resulted in political atrophy of emancipatory actions as early as the second half of the 1960s. The ideological orientations of the Movement vacillated from the demand for basic human rights to a comprehensive identity policy, and failed to articulate a coherent course of socio-political action. In a network of ideological stratifications of rebellion against the repressive system, some prominent African-Americans were unable to avoid misunderstandings with the proclaimed goals. This diminished their appellate power to be heard. James Brown was one of those who were more often associated with the Black Power movement, which was a derivative of the civil rights movement. Although this forefather of funk often addressed racial issues in his songs, he did not want to base his social engagement on a thorough rethinking of the socio-economic system in the United States. In this way, Brown failed to exceed the expectations of those who saw in him the embodiment of the Black Pride idea, but he did not betray his faith in the American Dream.

**Keywords:** James Brown, Civil Rights Movement, Black Power, Black Pride, Afro-American nationalism.

## Sociologija jugoslovenskog rokenrola šezdesetih: subverzija, moralna panika, cenzura

**Apstrakt:** U ovom radu autor vrši sociološku analizu jugoslovenskog rokenrola šezdesetih godina 20. veka. U fokusu njegove istraživačke pažnje nalaze se tri elementa: subverzija, moralna panika i cenzura. U prvom delu rada izlažu se društveni i muzički koreni rokenrola, sa posebnim akcentom na njegovu moć subverzije. Naročita pažnja posvećena je uplivu ove muzike u jugoslovensko socijalističko društvo, s obzirom na to da je ona (sa svim propratnim obeležjima) išla „izvan sistema“. Rokenrol je u svemu bio antipod društvu ograničenih sloboda, ali je prihvaćen jer je vlast u tom periodu bila okrenuta demokratskim vrednostima zapadne kulture. Subverzija jugoslovenskog rokenrola nije bila direktna kao u zemljama u kojima je on nastao i nije se ogledala u otvorenoj pobuni protiv režima. Ona je uticala na društvene promene više preko supkulturnih stilova, sasvim različitih od modela koji je preferirala vladajuća klasa – mladići su nosili dugu kosu, devojke mini suknce, ponašanje im je bilo ekscesno, a sleng nerazumljiv starijoj generaciji. Na obostrano zadovoljstvo, vlast i rokeri našli su zajednički jezik, a sva prekoračenja propisanih pravila ponašanja kanalisana su medijskom proizvodnjom moralne panike i cenurom koja nije bila previše stroga.

**Ključne reči:** SFR Jugoslavija, rokenrol, muzičke potkulture, subverzija, moralna panika, cenzura.

### *Uvod*

Značenja rokenrola (*Rock and roll*) šezdesetih godina 20. veka nisu samo muzička, već takođe sociološka i kulturološka, jer je on nastao na tlu Sjedinjenih Država, u društvu velikih protivrečnosti u kojima su se demokratske tendencije kosile sa elementima socijalne diskriminacije. Kulturnom difuzijom on je prelazio u druge sredine i razvijao se po estetskim obrascima tih sredina. Gledano sa estetičkog stanovišta, rokenrol jeste esencijalno muzička komunikacija koja se odvija u okviru

poznatog sociološkog trougla: autor – delo – publika. U domenu rok muzike<sup>1</sup>, publika (prevashodno omladinska) predstavlja integralni i konstitutivni deo komunikativnog lanca koji vrši povratni uticaj na autore i izvođače. Ona je u pravom smislu reči treći i neizostavni činilac muzičkog stvaralaštva i komunikacije roka. U okviru rok komunikacije dolazi do različitih oblika subverzije, bunta i neslaganja sa vrednostima etablirane kulture, kako u domenu muzičkih karakteristika (distorziran zvuk gitare i prepoznatljivi gitarski rифови, čvrsta podloga bas gitare, snažna ritam sekcija, eho-efekat, improvizacija i sl.), tako i od strane omladinskih potkultura kao publike. Publika iskazuje simboličko-ritualne oblike otpora, ali pribegava i agresivnijim vidovima bunta, uključujući fizičko nasilje i ulične tuče (Hall and Jefferson, 1976). U kolopletu svih međuuticaja, tinejdžeri okupljeni oko omiljenih rok pravaca i bendova, grade karakteristične potkulture stilove u okviru kojih iskazuju različite forme građanske neposlušnosti i formiraju subverzivne identitete.

Većina analitičara i rok kritičara smatra da se jugoslovenski rokeri šezdesetih godina nisu suprotstavljali društvenom poretku (Škarica, 2005; Janjetović, 2011; Raković, 2012; Ivačković, 2014). Međutim, minucioznim sociološko-analitičkim pristupom može se utvrditi da su oni iskazivali indirektne i latentne subverzivne forme – menjali su kulturu, a preko nje i društvo koje je pod njihovim uticajem lagano klizilo ka nečemu što nije bilo „zacrtano“ u političkim i partijskim programima.

### *Rokenrol kao „veliki prasak“*

Prilikom razmatranja rokenrola mnoge neutemeljene tvrdnje u praksi se „obistinjuju“ i prelaze čak u legendu. Njegove slabosti, pri tom, često se prečutkuju kako se ne bi dozvolilo da „istina pokvari priču“. Postoje razne interpretacije uloge rokenrola u društvenim promenama, a tome doprinosi i sama muzika koja je ambivalentna u najmanje tri smisla: formalno-estetskom, sociološkom i tehnološkom. U prvom slučaju rokenrol se naslanja na tradiciju folka i kantri muzike, ali se distribuira po pravilima medijske industrije; u drugom, sociološkom smislu reč je o muzici tinejdžera vođenih emocijama razigranosti, zanosa i uzbuđenja, a u isto vreme o kontrakulturi svojstvenoj samosvesnim, avangardnim i politički aktivnim buntovnicima; treći slučaj ambivalencije govori o tome da je rok muzika zavisna od razvoja tehnologije koja nosi niz kontradiktornih posledica – rokeri su prezirali tehnologiju, a svakim danom i sve više postajali su njeni zavisnici (Božilović, 2016: 120). Shvatnja o prvoj rokenrol

---

1 Rokenrol kao pravac popularne muzike odnosio se na simbiozu crnačkog ritma i bluza i američke kantri muzike. Od prvobitnog rokabilija izdvojili su se mnogi popularni muzički pravci koji su danas objedinjeni pod generičkim terminom rok (engl. *rock*). Danas se u literaturi koriste pojmovi roka i rokenrola kao neka vrsta terminološke alternacije pod kojom se podrazumeva jedinstven muzički pravac u kome su združeni brojni žanrovi (glem rok, hard i hevi metal, pank, hip hop, disco, dens, tehno, rejv, haus i dr.).

kompoziciji i izvođaču takođe su disparatna, mada se najčešće kao neosporno rokerski singl slavi „That's All Right, Mama“ [„To je u redu, mama“] Elvisa Preslija (Elvis Presley) iz 1954. godine (Shuker, 2001: 37; Gajić, 2017: 87). Ako je već bilo razlika u interpretacijama rokenrola, sva mišljenja o njegovoj muzičkoj strukturi bila su istovetna. Nema nikakve sumnje da je rokenrol nastao iz unakrsnog preseka uticaja kantrija i vesterna, s jedne, i urbanog ritma i bluza, s druge strane. Rezultat je originalna fuzija koja se zove *rock 'n' roll*. Formula „rokenrol = bluz + kantri“ je opšteprihvaćena u istoriji roka kao jednačina koja se odnosi na njegovo muzičko poreklo i društveni značaj (Frit, 1987: 237; Strinati, 2004: 222; Hebdidž, 1980: 55; Tirnanić, 1989: 73).

Počeci rokenrola beleže se sredinom pedesetih godina, ali ova muzika svoje prave uzlete doživljava u šezdesetim, u kojima dolazi do poplave takozvanih garažnih rok bendova. U garaž muzici iz šezdesetih, „duh“ i „osećaj“ vrednovani su daleko više od muzičke veštine i složenosti. Primerice, izvođači te muzike, poput grupa kao što su *The Rolling Stones*, *The Kinks*, *The Who*, *Small Faces* ili *The Yardbirds*, davali su prednost entuzijazmu u odnosu na tehničko umeće. Što se tekstova i ponašanja na sceni tiče, oni su se isticali seksualnom nemoralnošću i buntovnim duhom nasleđenim od muzičkih uzora iz protekle decenije (Bortvik i Moj, 2010: 101–103). Od prvobitnog rokabilija, kao preteče „čistog“ roka ova muzika iskazivala je *nepristajanje* i *neposlušnost* u odnosu na očekivanja i zahteve starije generacije. Docnije je poprimila šira društvena značenja, zasnovana na elementima *pobune* koja implicira *promenu* (Božilović, 2016: 123). Pesma „My Generation“ [„Moja generacija“] (1965) grupe *The Who* nije jedini, ali je zasigurno najtipičniji primer nezadovoljstva mladih svetom odraslih. Ona sadrži naglašeno ritmične improvizacije na bubenjevima, čime implicira agresivnost i nezadovoljstvo. Simbolišući mladalačku hrabrost i nesputanost, mucanje pevača prenosi kombinaciju zbuđenosti, besa i frustracije. Pesma sveukupno govori o opštem nezadovoljstvu mlađe generacije koje kulminira uznemirujućom porukom „Nadam se da će umreti pre nego što ostaram“ (Shuker, 2001: 158–159).

Promene rokenrola na estetskom planu usaglašene su sa njegovim sociološkim komponentama. Po mišljenju Sajmona Frita (Simon Frith), rok muzika ostala bi u senci bez objašnjenja njenih društvenih korena, funkcija i doprinosa društvenim promenama (Frit, 1987: 12). U tom kontekstu, rokenrol je generalno, u svim kulturama imao ulogu „velikog praska“ i neslućene ekspanzije – neverovatno brzo širio se po kapitalističkim zemljama Zapada, ali je brojne poklonike imao i među tinejdžerima iza „gvozdene zavesе“. Budući da su ograničenja u društвima Zapada u početku još uvek bila sistemska, rokenrol kao generacijski fenomen omladine delovao je kontra sistema – ne slažući se sa ustanovljenim društvenim normama, njegovi autori i izvođači pružali su otpor i iskazivali nesaglasnost sa zahtevima koje je nametao establišment.

Kultura roka od početka je bila na suprotnoj strani od vladajuće kulture (dominantne, etablirane, zvanične, legitimne, režimske) zbog čega se smeštala u *underground* zoni. Tamo je obrazovala svet potkultura sa mnoštvom stilova čvrsto povezanih sa muzikom određenih bendova (Božilović, 2009). Potkulturne grupe su gradile svoje muzičke i kulturne identitete u opoziciji prema dominantnoj kulturi. Tako su, recimo, šezdesetih godina tediboji bili povezani sa muzikom Preslijia i Bili Holidej (Billie Holliday), modsi sa grupom *The Who*, hipici su meditirali uz Dženis Džoplina (Janis Joplin) i Hendriksa (Jimi Hendrix), a rastafarijanci obožavali Boba Marlija (Bob Marley) i *The Wailers*. Svuda je reč o muzici angažovanoj protiv političkog sistema i različitim društvenim anomalijama (Upor. Hormigos i Cabello, 2004: 267).

Rokenrol je od samih početaka, ne samo u zemlji svog rođenja već i širom sveta, doživljavan i tretiran kao subverzivna delatnost. On je promovisao kulturu mlađih kao kulturu sa sistemom vrednosti sasvim različitih od vrednosti koje su uvažavali njihovi roditelji. Kao muzika bunta i otpora vladajućoj kulturi rokenrol je u potpunosti odgovarao senzibilitetu mlađih. On jeste zagovarao i stvari koje se smatraju porocima (droga, alkohol, promiskuitetni seksualni odnosi, muški šovinizam), ali osnovna oštrica njegove subverzivnosti bila je u nečemu što je najviše uzneniravalo nosioce autoritarne državne vlasti – ohrabrivao je *slobodnu i nezavisnu misao*. Kroz rokenrol su izbijale sve vrste pobuna: mlađih protiv starih, modernih protiv konzervativnih, siromašnih protiv bogatih, a u zemljama iza „gvozdene zavese“ on je indirektno predstavljao i borbu protiv komunizma (Vučetić, 2012: 189). Budući da su rečeni antagonizmi univerzalnog karaktera, rokenrol je jednak bio privlačan, s jedne strane mlađima Sjedinjenih Američkih Država i Velike Britanije i, s druge, onima koji su živeli u socijalističkim društvima, kakvo je bilo jugoslovensko.

### *Jugoslovenski rokenrol (muzika izvan sistema)*

U pedesetim godinama 20. veka Jugoslavija je bila usredsređena na učvršćivanje socijalističkog uređenja, a sistemsko političku organizaciju društva pratila je obnova i modernizacija infrastrukturnih komponenata, to jest mreže resursa bez koje nijedno društvo ne može normalno da funkcioniše (urbanizacija, izgradnja puteva i državne železnice, elektroenergetski sistem, vodovod, kanalizacija i dr.). U toj deceniji pažnja se posvećuje i kulturnom „uzdizanju“ naroda, o čemu svedoči razvoj diskografske industrije, osnivanje diskografskih i izdavačkih kuća, organizovanje preduzeća za proizvodnju i distribuciju filmova, pokretanje različitih dnevних novina i ilustrovanih časopisa. Kulminacija nastaje početkom šezdesetih godina, kada se, sem navedenog, organizuju prvi festivali zabavne muzike, od kojih su najpoznatiji oni u Opatiji, Beogradu, Zagrebu i Splitu. Bio je to odličan uvod za dolazak na naše tlo najnovijeg američkog muzičkog otkrića – tvista (*twist*), a nedugo za njim rokenrola,

koji je postao identifikaciono žarište jugoslovenske omladine. Po Siniši Škarici, tvist zaslužuje atribut „trojanskog konja“ zato što je „potaknuo bržu planetarnu ekspanziju rock'n'rolla, neposredno pred bitlsovsku pop epifaniju“ (Škarica, 2005: 27–28). Ritmička i plesna senzacija za tili čas je prerasla u sveopštu tvistomaniju koja je utirala puteve nadolazećem talasu roka. On je izvršio upliv u gotovo sve zemlje sveta, a mladi Jugosloveni su ga prihvatili sa velikim entuzijazmom.

Periodu kulturnog preporoda u Jugoslaviji prethodile su određene spoljnopolitičke promene koje su se dogodile krajem četrdesetih godina, nakon raskida tesnih veza sa Sovjetskim Savezom. Već početkom naredne decenije dolazi do prvih znakova „amerikanizacije“ ili „vesternizacije“ jugoslovenskog društva i modernizacije njegove kulture.<sup>2</sup> Rokenrol u socijalističkoj Jugoslaviji jeste bio plod modernizacije, ali joj je svojim angažmanom i sâm neposredno doprinosio. On nije menjaо samo muzički ukus i estetske preferencije publike, već je revolucionisao čitavu kulturu. Moda koja je pratila rok uticala je na promenu načina oblačenja celokupnog stanovništva, a promena svesti zahvaljujući roku ticala se i nekih intimnijih sfera, kao što je slobodniji odnos prema seksualnosti (Janjetović, 2011: 170). Apropo načina odevanja, farmerke su bile karakterističan odevni predmet rok muzičara i njihovih fanova – simbol popularne kulture Zapada i njegove globalne prevlasti. Za njima je u socijalističkoj Jugoslaviji postojala prava pomama, možda baš zato što je taj „simbolički komadić mitološkog džinsa“ predstavljao izraz slobode, nezavisnosti i bunta (Kišjuhas, 2020: II).

Duh šezdesetih došao sa Zapada generalno je doveo do sveukupnih kulturnih promena koje se ogledaju u podsticanju individualizma i raznih vidova subverzivnih umetničkih praksi, primerenih imidžu kapitalističkih društava. Međutim, promene nisu išle glatko i bez prepreka. Novi način života bio je u neskladu sa tada jedino važećom marksističkom ideologijom, kao što se nije mogao jednostavno nakalemiti na ogomne naslage narodne tradicije i raznoraznih predrasuda. Razumljivo, socijalistička Jugoslavija nije dočekala rokenrol raširenih ruku, jer je on, poput svega što dolazi sa Zapada, smatrana „dekadentnim“ i neprimerenim vrednostima socijalističkog društva. Otpori koji su se javljali prema novom muzičkom izrazu istovremeno su bili otpori modernizaciji povezanoj sa stanjem društvene svesti i ideologije koja se ne može naprečać promeniti. Poznato je, naime, da političke promene nisu dovoljne; one prepostavljaju unutrašnju transformaciju osećanja koja se tiče *revolucije u glavi* običnog čoveka (Makdonald, 2012: 74–75).

2 Privlačnost zapadnih vrednosti za stanovništvo ostalog sveta kratko je poticao Erik Hobsbaum (Hobsbawm), rečima da je „čisto lokalna sklonost prema zapadnom mitu bila preuveličana i internacionalizovana putem sveobuhvatnog uticaja američke popularne kulture, najoriginalnije i stvaralačke u industrijskom i urbanom svetu, kao i masovnih medija koji su to prenosili, a kojima su SAD dominirale“ (Hobsbaum, 2014: 278).

U početnoj fazi upliva rokenrola na teritoriju bivše nam države bilo je otvorenog odbijanja svega što ide uz tu vrstu muzike – nonkonformističko ponašanje, nepridržavanje etabliranih vrednosti i socijalističkog morala, nepoštovanje autoriteta, uz neprihvatljive modne „dodatke“, kao što su mini suknje i „vruće“ pantalonice devojaka, a pre svega duge kose mladića. Odatle i nesuvrila dobacivanja tipa „Duga kosa, kratka pamet“, tipičnih za konzervativnu sredinu.<sup>3</sup> Rok muzičari i njihovi fanovi nazivani su uvredljivim imenima, kao što su „električari“ (zbog „muzike na struju“), čupavci (zbog dugih kosa i osobnih frizura), „šizici“, „treskavci“ i „padavičari“ (zbog plesa koji je dozvoljavao nesputanu slobodu pokreta).<sup>4</sup> Javni moral i partijske činovnike uznemiravala je različitost i individualnost koju su mlađi ljudi ispoljavali, a ništa manje slobodno ponašanje za koje su mislili da predstavlja uvod u anarchiju. Napokon, u društvu u kome je sve bilo dirigovano nisu bile poželjne ni improvizacije u muzici džeza i roka, jer se njima sugerisu i podstiču stalne promene.

Otpori javnosti (na saveznom nivou i u okviru republika) bili su jalovi i prilično uzaludni budući da je kultura činila ono što društvo i politika nisu mogli – Jugoslavija je vesternizovana na gotovo nevidljiv, mitski način. U jednom kulturno romantizovanom smislu ona je postala fiktivna tvorevina, smeštena u izmišljeni fantazmagorični prostor. Tatakozvana *sedma republika* (duhovni prostor kakvim ga vidi i kako ga je nazvao rok publicist Ante Perković) sa stvarnom državom imala je labav, jednosmeran odnos – služila se onim što joj je koristilo (novac, jedinstveno kulturno tržište, mediji, omladinska infrastruktura), podsmevala se onome što joj se činilo zastarelim i bizarnim (komunizam, politika, birokratija, militarizam), i u nekom klasičnom smislu pokazivala vrlo malo interesa za jugoslovenski patriotizam (Perković, 2011: 39–40).

Jugoslovenski rokenrol bio je više od muzike – on je iznedrio rok kulturu koja je, predvođena prozapadno orijentisanom omladinom, čitavo društvo vodila ka emancipaciji, oslobođanju od raznoraznih predrasuda, zastarelih običaja i krutih ideooloških ubedjenja. Mada se iz rokenrola ne mogu istrgnuti odrednice vezane za

3 Da Jugoslavija nije bila jedina tradicionalna sredina sa puritanskim moralom, mogu poslužiti reči Kita Ričardsa (Keith Richards) iz njegove autobiografske knjige *Život (Life)*, u kojoj on prepričava svoje nezgode zbog duge kose (i još kojećega), i iznosi neprijatnosti koje su članovi sastava *The Rolling Stones* preživljavali jednako u Teksasu (od tamošnjih kamiondžija) kao i u Londonu: „Zvali su nas devojčicama zbog duge kose. 'Kako ste, devojke? Da li bi neka igrala sa mnom?' Kosa... jedna od tih sitnica o kojima se ne razmišlja, a koje su promenile čitave kulture. To kako su reagovali na naš izgled u nekim delovima Londona nije se mnogo razlikovalo od toga kako su nas gledali na Jugu. 'Zdravo, draga', i sva ta sranja“ (Ričards, 2011: 15).

4 Za mlade ljude u Jugoslaviji šezdesetih godina, inspirisane rok muzikom i hipi pokretom (kao i svugde u svetu) duga kosa bila je znak nesputanosti, dok su na „modne ludosti“ sa Zapada stariji (među kojima i mnogi intelektualci) gledali sa podozrenjem, govoreći da se mlađi „podaju stranim nastranostima“ (Videti: Ivačković, 2014: 80).

određeni ekonomski interes, ovaj muzički pravac inklinira ka nečemu što je Pjer Burdije (Pierre Bourdieu) nazvao *simboličkim kapitalom*, u kome se simbolički i kulturni interesi suprotstavljaju materijalnim interesima „simbolički poništavajući sami sebe kao interes“ (Burdije, 1999: 212). Uspostavljanjem jednog relativno samostalnog umetničkog polja, rokenrol (pa i ovaj sa jugoslovenskim predznakom) mogao je sebi pripisati društveno subverzivne kapacitete.

### *Kontrolisana rok subverzija*

Osnovne društvene atribute rokenrol muzike i rok kulture uopšte čine: subverzija, otpor, pobuna, nepridržavanje normi koje nameće društvo odraslim. Rokenrol je po svom osnovnom karakteru subverzivan, što će reći rušilački, razorni i prevratnički muzički pravac. On jeste načelno u stavu PROTIV, ali nudi i nove kulturne obrasce koji su ZA. Njima se garantuju sve vrste sloboda – od slobode mišljenja i javnog ispoljavanja osećanja, preko slobode odevanja, komuniciranja i umetničkog izražavanja, do promene klasičnih oblika bračnih veza i nesputanog ispoljavanja seksualnih orientacija. Subverzivnost tokom šezdesetih godina 20. veka bila je zajednička odlika identiteta različitih supkulturnih skupina. Idealizam mladih toga vremena doveo ih je do razmišljanja da rokenrol može biti kulturna avangarda koja će preporoditi društvo. To je bio osnovni razlog njihovog neformalnog okupljanja oko omiljenih rok bendova, sa kojima su zajednički obrazovali potkulturne obrasce ponašanja. Daleko je to bilo od bilo kakve uniformnosti – potkulture su se među sobom razlikovale po osobenim stilovima čija je uloga u svakodnevnom životu oslobođala posebnu dinamiku otkrivanja značenja ispoljenih razlika. Naime, oblikovanje novih stilova života iziskuje poštovanje izrazitih individualnih stavova uz primenu posebnih taktika uvažavanja ili poricanja drugog (Marić, 1998: 11). Rečeno ukazuje na to da mladi ne formiraju polja simboličke prakse samo unutar svoje potkulturne grupe. Njihov identitet nije generisan isključivo kroz unutrašnje procese, već se formira i u (pozitivnom ili negativnom) odnosu na druge grupe. U tom smislu Džon Klark (John Clarke) navodi primere reakcija različitih grupa unutar supkulturne arene – npr. modsi naspram rokera, skinhedi protiv hipija i grizer (Clarke, 1976: 180). Sa gledišta elite, potkulture su generalno predstavljale svojevrstan oblik opozicionog delovanja koje se može učutkati, primiriti ili razbiti represivnim državnim merama.

Subverzivne odlike rokenrol muzike proizlaze jednim delom iz tekstova pesama, a drugim iz muzičkog gruva, naglašenih ritmova, snažnih bas deonica i autodestruktivnih scenskih nastupa (*The Rolling Stones, The Doors, The Who, The Jimi Hendrix Experience, Black Sabbath* i dr.). Ti elementi kod mладалаčke publike stvaraju burne senzacije i izazivaju fizičku ekspresiju sa svim odlikama nezadovoljstva, gneva, revolte i pobune protiv nametnutih normi i ostalih prisila sistema. Sveukupno

doživljavanje rok muzike indukuje posebna stanja, kao što su ekstaza i trans. Ritmička osnova i snažne bas deonice dovode do toga da se muzika ne sluša samo uhom, već stomakom i čitavim trupom, a vibracija svakog zvuka oseća se kao šok (Torg, 2002: 87).

Po pitanju rok subverzije, situacija na Zapadu i u socijalističkim zemljama, u koje je spadala i Jugoslavija, nije bila ni približno ista. Tih šezdesetih, Bitlzi [*The Beatles*] su promenili svet zahvaljujući okolnosti da su rođeni na izvorištu promena, dok *Bijele strijеле*, *Crni biseri* ili *Crveni koralji* svoje mladalačke snove nisu mogli ostvariti puno dalje od plesnjaka u lokalnoj mesnoj zajednici. Zbog toga je rokenrol puno subverzivniju ulogu odigrao tamo gde je stvoren, a u Jugoslaviji je mogao raditi šta god je htio samo dok se držao podalje od sistema (Perković, 2011: 31). Jugoslavija kao zemlja mekog ili *light* socijalizma nije bila apsolutno lišena subverzivnih i rezistentnih strategija. Ako vidljivog, manifestnog otpora nije bilo u tekstovima pesama, bilo ga je u svemu ostalom – u novom, eksplozivnom zvuku instrumenata,<sup>5</sup> a još više u spoljašnjem izgledu mladih, njihovoj modi, ponašanju, stavovima, ukusima, ritualima, slengu – u svemu čime su podr(a)žavali svoje muzičke idole, kako zapadne tako i domaće. Podrivanje ili sabotiranje režima ogledalo se u suprotstavljanju prisili (u porodici, u školi, na ulici), izvrđavanju propisa, nepoštovanju naredbi, izneveravanju tradicijskih obrazaca. Istini za volju, početkom šezdesetih velikog bunta na tom prostoru nije moglo ni biti jer se radilo o vremenu instrumentalnog roka i reproduktivnog izraza, kada su se mahom vršili prepevi i obrade stranih pesama.

Zanimljivo je da su rok muzičari i njihova mladalačka publika, kao istomišljenici, delovali gotovo simultano. Njihove „bezobrazne igre“ sadržavale su određen stepen simboličke agresije koja se ispoljavala kroz izrugivanje autoritetu, otkazivanje poslušnosti, ignorisanje naredbi i različite oblike provokacije. Najvažnije u svemu tome bilo je zbunjivanje državne birokratije, koja nije nalazila načina da kontroliše i obuzdava drskost mladih buntovnika (Marić, 2002: 208). Smisao pobunjeničkog imidža nije se sastojao samo u činovima povremenih izliva besa prema ljudima i stvarima, već pre svega u pokazivanju prisustva *razlike* koja je stvarala *identitet otpora*, utemeljen na načelima koja su različita ili suprotna dominantnim socio-kulturnim obrascima (Castells, 2002). Džins odeća bila je jedan od pokazatelja razlike kojom mladi obeležavaju svoju posebnost. Ona je šezdesetih imala mnogo više opozicionih značenja nego danas, naročito u socijalističkim zemljama u kojima je bila znak suprotstavljanja društvenom prilagođavanju. Opoziciona značenja džinsa, kao gestovi društvenog otpora, služila su

<sup>5</sup> U prvim posleratnim godinama, kada je komunistička vlast terala vedre note obeležene stigmom zapadnjačkog nazatka s koncertnih priredbi i radijskih programa, u zamenu za borbene masovke, narodne i pesme sovjetskih kompozitora, instrumentalna forma (po)služila je popularnoj muzici kao „ponton“ iz svojevrsne ilegale. Instrumentalni zvuk „divljačkog rock'n'rolla“ je u svakom slučaju manje iritirao ideološke procentelje muzike od „netalentovanih i nemuštih rok pevača“ (Škarica, 2005: 30).

kao putokaz ka alternativnim društvenim vrednostima, sa težnjom mladih ka stvaranju vlastite kulture (Fisk, 2001: 23).

Budući da je okrenula leđa Sovjetskom Savezu i represivnom modelu socijalizma i da je počela usvajati kulturne tekovine demokratskog Zapada, vlast u Jugoslaviji tražila je načina da sklopi pakt sa buntovnim rokerima. To joj uistinu nije bilo teško, jer su ovdanji rokeri negovali stilove života koji su se razlikovali od poželjnih (režimskih), ali se nisu mešali u politiku niti su tražili njenu radikalnu promenu. Jednom rečju, YU rok bio je potkultura, a ne kontrakultura. Njegova misija nije bila revolucionarna, već (ako se tako može reći) meliorativna – želeti su da poprave i poboljšaju postojeći sistem, a ne da ga promene.<sup>6</sup> Zato se može reći da je jugoslovenski rokenrol, što se tematike pesama tiče, šezdesetih išao „pod ruku“ sa vrednostima socijalističkog sistema, pri čemu je jedino njegova forma bila prava rokerska – buntovna i opoziciona. Vlast je lako nalazila načine da pacifikuje rokenrol i privuče ga na svoju stranu, za šta je koristila različite metode. Jedna od njih bila je nagrada Sedam sekretara SKOJ-a i služila je na čast svakom domaćem rok bendu. Mnogi su želeti „svirati za Tita“, a najuspešnijima i najsrećnijima je to i polazilo za rukom. Koegzistencija filozofije rokera i komunističke ideologije bila je moguća, jer su školski programi bili orijentisani na vrednosti koje su ih povezivale: bratstvo, jedinstvo, mir, nesvrstavanje, tolerancija, pacifizam, antikolonijalizam, antisegregacionizam (Janković, 2008: 215; Raković, 2012: 513). U praksi, bilo je ustupaka u smislu davanja prostorija muzičarima za vežbanje ili nastupe, jer su omladinski funkcioneri uvideli da rokenrol može da bude dobro sredstvo za prikupljanje političkih poena i zauzimanje viših mesta u partijskoj hijerarhiji. U tu svrhu su i političke tribine mladih karijernih članova Saveza komunista neretko bile praćene nastupima VIS-ova, što je tada bila poznata skraćenica za vokalno-instrumentalne sastave. Na taj način je subverzivna snaga rokenrola i njegova moguća opasnost po sistem bila kanalisana i znatno ublažavana. Inače, u kontrolisanju rokenrola od strane države bilo je negativnih, ali i pozitivnih stvari. Prihvatajući muziku mladih, finansirajući snimanje ploča, otvarajući diskoplove, organizujući rok koncerete i dozvoljavajući da rokenrol bude prisutan u medijima, jugoslovenske vlasti su pažljivo kontrolisale mlade, ali su im omogućile da istovremeno budu deo dva sveta – istočnog i zapadnog (Vučetić, 2012: 222).

Amortizovanje bunta svojstvenog mladima vršeno je i na druge načine, a jedan od važnih bilo je otvaranje mogućnosti prisustva rokenrola u sredstvima masovnog opštenja – na radiju, televiziji, u štampi. Rokenrol šezdesetih je imao emisije na više jugoslovenskih radio stanica. U Beogradu je održano nekoliko gitarijada na kojima su se

<sup>6</sup> Jedini oblici revolucije za koje su domaći rokeri znali, koje su podržavali i koji su bili neotuđivi delovi njihovih identiteta jesu: muzička, seksualna i „ruksak“ revolucija. Sa takvim revolucijama sistem se osećao bezbednim.

predstavljali mladi rok sastavi, a na televiziji je tokom tog desetleća bilo nekoliko pravih omladinskih rok emisija, od kojih su najpoznatije „Koncert za ludi mlađi svet“ i „Maksimetar“. Diskografska industrija na čelu sa zagrebačkim „Jugotonom“ i beogradskom PGP RTB bila je u neverovatnom usponu, a počeli su se štampati i specijalizovani časopisi za mlađe, tematski orijentisani na rokenol muziku. Među njima zapaženo mesto zaузимaju novosadski *Ritam* (1962–1965) i zagrebački *Pop ekspres* (1969–1970), a prvi i najtiražniji časopis u komunističkom svetu posvećen isključivo rokenrolu bio je *Džuboks magazin* (1966–1969). *Džuboks* je imao tipičnu prozapadno uređivačku politiku i dosledno je sledio sve uzuse takve politike – štampan je na latinici i delimično u koloru, prenosio brojne članke iz zapadne štampe, uključujući i postere, i objavljivao top liste pesama iz najvećih evropskih rokerskih sredina (Videti: Vučetić, 2012; Škarica, 2005; Janjetović, 2011; Raković 2012). Apropo toga, a u vezi sa našom temom, sledi kratka digresija. Sudeći po nazivima rubrika, naslovima, podnaslovima i antrfileima, u *Džuboks magazinu* gotovo da nije bilo tekstova na teme rok subverzije. U njemu su bili prećutani i studentski protesti 1968. godine, koji bi svakako zanimali mlađu generaciju. Rubrike su imale pretežno zabavni karakter tipa „Da li znate“, „Šta zabavlja vaše ljubimce“, „Predstavljamo vam“, „Susreti“ i slično. Objavljivane su pretežno biografije popularnih stranih i domaćih pevača ili intervjuji sa rok bendovima (uglavnom nepotpisanih intervjuera) čije su se pesme nalazile na vrhovima top-lista SAD (Billboard), Velike Britanije (NME), Francuske (SLC) i Italije (Ciao Amici). O društvenom angažmanu rokera razgovaralo se, eventualno, sa retkim muzičarima „specijalizovanim“ za društvenu i političku tematiku, kakav je bio Bob Dilan (Bob Dylan).<sup>7</sup> Sem njega, kao „gnevног čoveka“ i „predvodnika nove protestne struje“, pominju se još dva bitna imena koja važe za nosioce pacifističkih poruka: Džoan Baez (Joan Baez) i Beri Mekgvajer (Barry McGuire). Bili su navođeni i tekstovi njihovih najuspelijih numera posvećenih ljubavi i prijateljstvu, kao i kritici politike rata i rasizma (*Džuboks magazin*, 11/1967: 14–15). U kompletu prvih tridesetak brojeva *Džuboksa* postoji i par napisa o domaćim „protestnim“ pevačima od kojih je najistaknutiji Ivica Percl. Ali, naš „Peroan“<sup>8</sup> ne razotkriva unutrašnje probleme jugoslovenskog društva, već ponavlja opšta mesta – „izgovara buntovne misli i šiba nepravdu, nerazumevanje i glupost“ (*Džuboks magazin*, 22/1968: 4–5). U svemu tome nije bilo subverzije koja bi referisala na podrivanje socijalističkog sistema.

7 Dilanova reakcija na spaljivanje ploča Bitlsa u SAD zbog jedne Lenonove (John Lennon) nesmotrene, ali iskrene izjave bila je oštra i optužujuća po čitavo američko društvo: „Ja ne kažem da je ono što rade Bitlsi i Stouensi uvek savršeno: smatram da oni često greše [...] ali ne verujem da je najbolji sistem borbe protiv ovog žanra spaljivanje na lomači. Jer, kada jedna zemlja organizuje lomaču, bila to lomača knjiga, ploča, novina, fotografija, pre ili kasnije ona će staviti na lomaču i ljude. To se dogodilo i u Nemačkoj koja je stavila na lomaču ideološke knjige Jevreja i marksista, a zatim je došlo do spaljivanja miliona ljudi u pećima Aušvica i svih tih užasnih logora“ (*Džuboks magazin*, 6/1966: 7).

8 Nazvan tako po, u to vreme popularnom, britanskom kantautoru i protestnom pevaču Donovanu (Upor. Janjetović, 2007: 171).

I pored toga što je jugoslovenski rokenrol bio izrazito apolitičan, što su se njegove pesme bavile ljubavlju i provodom, a njegova izvorna pobuna bila usmerena protiv okoštalih normi američkog kapitalizma, vlasti socijalističke Jugoslavije ipak je plašio proces njegovog uključivanja u potrošačko društvo. Naime, rokenrol je slavio dokolicu i uživanje, a te vrednosti kosile su se sa službeno proklamovanim kultom rada i odricanjem u interesu „svetle budućnosti“. Subverzivnost roka sa stanovišta komunističkih ideologa sastojala se u tome što je ova muzika stvarala iluziju slobode i dobrog života, jednako kod američke kao i kod evropske omladine. U tom smislu je rokenrol predstavljao latentnu opoziciju socijalističkom sistemu, iako većini njegovih poklonika to tada nije ni padalo na pamet (Janjetović, 2011: 147–148). Država je, pak, imala načina da svoje slutnje i strahove povodom (ne)postojeće opasnosti od rokenrola prebací na teren sa koga će odgovornost pripisati onima koji nisu u njenoj neposrednoj blizini, a to su „čupavci“ i ostali „huligani“. Mediji će u toj vrsti spinovanja odigrati glavnu ulogu.

### *Panika veća od skandala*

Razmatranja fenomena moralne panike, makar kada su u pitanju rokenrol muzika i njoj odgovarajuće supkulture, obično počinju od poznate knjige *Folk Devils and Moral Panics* [„Narodni đavoli i moralne panike“] Stenlija Koen (Stanley Cohen), koji moralnu paniku eksplicitno smešta u područje sociologije kolektivnog ponašanja i socijalne devijantnosti. Autor se u njoj bavi analizom reakcije društva na pojavu i sukobe („inicijalnu devijaciju“) dve supkulturne grupe mladih, modsa i rokera, i takvu reakciju imenuje moralnom panikom, procesom u kome dominantna kultura reintegriše vlastite vrednosti kampanjom protiv „narodnih đavola“.<sup>9</sup> Pri tom dolazi do stvaranja stereotipa o devijantima i postupka „naknadne interpretacije“ koji služi učvršćenju stereotipa. Tu na različite načine deluju „moralni aktivisti“ koji pokušavaju dobiti javnu podršku, u čemu, prema Koenu, uloga masovnih medija postaje ključna (Videti: Perasović, 2001: 94–95). Jednom rečju, reakcija društva bila je takva da je pomenuti slučaj svrstala u kategoriju nečega stresnog, uz nemirujućeg ili pretećeg, sličnog elementarnim nepogodama, kao što su zemljotresi ili oluje (Cohen, 2002: 15–16).

Medijsko predstavljanje događaja, potpomognuto delovanjem „moralnih aktivista“ ili „moralnih krstaša“, onih koji se bez ikakvih ograničenja drže apsolutnih etičkih principa (Becker, 1963: 147–148), odigralo je ključnu ulogu u kasnijim oblicima reakcije. Novinski naslovi govore sami za sebe: „Dan terora grupa na

<sup>9</sup> Reč je o incidentu u Klaktonu, započetom na Uskrs 1964. godine. Tada je iz nekih razloga došlo do tuče između modernijih modsa (fanova grupe *The Who*) i tradicionalno nastrojenih rokera (ljubitelja klasičnijeg roka). U bučnoj i napetoj atmosferi bilo je svega: jurnjave na motociklima, tuča, razbijanja izloga i sl. Zatim je usledila medijska interpretacija i indignirana reakcija „dežurnih“ moralnih dušebrižnika, što skupa utiče na formiranje stavova i mišljenja (Cohen, 2002: 12–21).

vespama“, „Mladići rasturili grad“, „Divljaci preplavili obalu – 97 uhapšenih“. Objektivno izveštavanje popustilo je pred interpretacijama, posebno onim o motivima: rulja je opisana kao „opijena sopstvenom ozloglašenošću“ ili „bezobzirno usmerena ka destrukciji“ (Cohen, 2002: 24–25). Sukob modsa i rokera navodi se kao paradigmatičan u svim naknadnim sociološkim istraživanjima fenomena moralne panike, gde se o događajima poput ovoga govori sa mnogo preuveličavanja i iskriviljenja, a za šta se koriste senzacionalni naslovi i melodramatičan rečnik sa često upotrebljavanim rečima, sintagmama i frazama, kao što su „nemiri“, „orgija destrukcije“, „bitka“, „opsada“, „rasturanje grada“ i „rulja koja besni“. Predviđa se da će se takvi događaji ponavljati sa još gorim posledicama, dok simbolizacija njihovih mladih aktera (način oblačenja i zabave, životni stil) izaziva nedvosmisleno nepovoljne reakcije (Tompson, 2003: 43–44). Mediji i klasa koja poseduje političku moć nalaze se u poziciji da određenu grupu ili stanje proglose za pretnju vrednostima i interesima društva. Na taj način alarmira se čitavo društvo, dolazi do lažnih uzbuna čak i u situacijama kad nema stvarne opasnosti. Prema tome, bitna je percepcija opasnosti, a ne njen stvarno postojanje (Perašović, 2001: 97).

Sličnih događaja i reakcija bilo je i u socijalističkoj Jugoslaviji, mada u znatno manjoj meri i sa daleko slabijim posledicama. Čitava slika podleže kontekstualnom tumačenju, jer se ovde radi o fenomenima koji nose „uzvišeni“ prefiks *socijalističko* – društvo, kultura, omladina, ponašanje, moral. Od svakog građanina sistema zasnovanog na komunističkoj ideologiji, a naročito omladinca, očekivalo se da ispunjava propisane standarde koji su usmereni na stvaranje „novog socijalističkog čoveka“ (Rot, 2012: 28). Svako ko nije odgovarao projektovanom modelu bio je stavljан je na stub srama, javno kritikovan – bilo u svojoj porodici, u školi, preduzeću, partiji, javnim glasilima. Tinejdžeri su morali ispunjavati sve uslove da bi dobili epitet uzornog „socijalističkog omladinca“. I ovde je sve vrvelo od stereotipa, naknadnih interpretacija i aktivnosti moralnih i ideooloških čistunaca koji su nepogrešivo „prepoznавали“ one koji su prešli granicu dopuštenog i određivali koje ponašanje nije društveno prihvatljivo.

Kada su šezdesete u pitanju, lažni socijalistički moralni aktivisti (čitaj: partijska i ideoološka policija) stezali su obruč oko poznatog triangla koji čine „seks, droga i rokenrol“. Na ovom planu postojali su snažni stereotipi. Niko ne spori činjenicu da je sa Zapada sa rokenrolom u paketu bilo i drugih „artikala“, kao što su seksualna revolucija (feminizam, kontracepcija, pravo na pobačaj, pokret homoseksualaca), droga i psihodelija. Nova iskustva, pa i ono sa konzumiranjem različitih opijata (hašiš, marihuana, meskalin ili LSD) mladi su pravdali „traganjem za potpunom slobodom“ (Videti: Sen-Žan-Polen, 1999). Sve ovo na prvi pogled izgleda sporadično, a radilo se zapravo ne o običnom trendu ili nuspojavi, već o jednoj od najznačajnijih promena u novijoj svetskoj kulturnoj istoriji, u kojoj je muzika bila njen najmoćniji katalizator.

Međutim, psihodelično iskustvo i novi oblik misticizma kod jugoslovenske mladeži nisu bili masovni kao na Zapadu, i nisu bili povezani isključivo sa rok muzikom.<sup>10</sup> Može se reći da je muzika za mlade bila čak veći „narkotik“ od opojnih droga. Ona je bila vezivno tkivo koje je jugoslovenske tinejdžere držalo na okupu i koje ih je generacijski zbližavalo u traganju za „još malo slobode“. S druge strane, svi potkulturni obrasci sa Zapada ovde su se slili u jedan idealnotipski trend – rokerski, koji je bio mešavina potkultura tediboja, modsa, grizera, bajkera i hipika. Na jugoslovenskom tlu supkulturna ponašanja bila su jednostavno novi modni trend, a ne stil života. Stilovi su bili uvezeni i zdušno prihváćeni, ali ne i autentični.

Jugoslovenska rokenrol scena nije takođe imala ekscesa kakvih je bilo u Sjedinjenim Američkim Državama, Velikoj Britaniji ili nekoj drugoj zapadnoj zemlji. Nije bilo istupanja protiv sistema, a to je za tadašnju komunističku vlast bilo najvažnije. Stiče se utisak da su rok muzičari i jugoslovenske vlasti imali neki dogovor o nenapadanju. Dok su *The Who* vrištali o problemima svoje generacije („My Generation“) i kritikovali lažne vrednosti plastične civilizacije („Substitute“), a *The Rolling Stones* bojili sve u crno („Paint It Black“) i urlikom ispoljavali svoj jed i gnev („Jumpin’ Jack Flash“), dotle je Zoran Miščević iz *Silueta* plačnim glasom pozivao Keti da mu se vrati, a momci iz *Crnih bisera* čekali pred školom da nađu svoju Džudi! Stvari koje su užasavale društvo bile su previše napumpavane, štampa je pisala o skandalima na koncertima rok grupa, a zapravo se radilo više o mladalačkim nestašlucima nego o moralnim prestupima. Najčešće je pominjan incident na koncertu *Silueta* u Sarajevu, na kome je došlo do sukoba članova tada mega popularne grupe sa publikom, do tuče sa bacanjem stolica, razbijanjem flaša, cepanjem košulja i slično (Janjetović, 2007: 207). Iako je u štampi svemu tome pridavan veliki publicitet, reč je bila o tome da su *Siluete*, ti „zločesti momci roka“ (Škarica) samo davali oduška svojoj ogromnoj popularnosti. Događaji nisu izmicali društvenoj kontroli, a panika koja se širila u medijima bila je veća od atmosfere nemira koju je stvarao rokenrol i njemu verna „besprizorna omladina“.

### *Cenzura i „džepovi slobode“ u YU roku*

Danas ima mnogo preterivanja kada se o vremenu socijalističke Jugoslavije govori kao o vremenu cenzure i velikih represija. Pritom se zaboravlja na avangardne umetničke projekte i pokrete (BITEF, FEST i dr.), kao i na mnogobrojna vrhunska

10 Upotreba droga među rok muzičarima i delimično među njihovom publikom je problem koji nikada nije bio sistematski istražen. On je s jedne strane predstavljao deo opšteg problema narkomanije u društvu, koji je počeo da se javlja od šezdesetih godina, dok je s druge strane bio izraz tradicionalne veze droga sa kreativnim umetnicima i umetničkim krugovima. Sasvim je verovatno da su jugoslovenski rok stvaraoci drogu konzumirali iz sličnih razloga kao njihove kolege u inostranstvu, baš kao što je deo njihove publike uzimao drogu i nezavisno od svoje ljubavi prema roku (Janjetović, 2011: 161).

književna i umetnička ostvarenja tokom šezdesetih godina, koja nisu bila u duhu propisanog morala i estetike socrealizma. Pogledi na cenzuru nepravedno su bili usmereni pretežno samo na ono što je branjeno, a ne i na sve ono što je bilo dopušteno (Vučetić, 2016: 15). Na primer, takozvani crni talas na filmu predstavljao je otvorenu subverziju postojećeg društvenog poretka, ali je jedan broj filmova iz tog korpusa bio dostupan javnosti i prikazivan (čak nagrađivan) u inostranstvu. Zbog ambivalentnih stavova važno je ustanoviti obim i oblike zabrana (cenzure) koje su u SFRJ postojale u oblasti kulturnog stvaralaštva.

Partijske ideološke komisije pažljivo su pratile skretanja nekih umetnika s „pravog puta“. Otvorenih zabrana nije bilo, ali je postojala neka, reklo bi se, *nevidljiva cenzura*. Nju su karakterisali pritisci „odozgo“ (Tito, Partija) i „odozdo“ (unutar izdavačkih kuća, pozorišnih i filmskih saveta, uređivačkih kolegijuma u medijima). U umetnosti je bilo dopušteno gotovo sve, izuzev nekoliko nedodirljivih tema, kao što su: Tito, Partija, tekovine NOB-a, bratstvo i jedinstvo. U retkim slučajevima primenjivana su različita sredstva „disciplinovanja“ umetnika, ponekad praćena elementima medijskog linča. Takve mere dovodile su do širenja straha među stvaraocima i njihovog opredeljenja za autocenzuru (Vučetić, 2016: 48–49). U uslovima koji nisu bili ni sasvim crni, ni potpuno beli, bitisao je jugoslovenski rokenrol.

Ante Perković vidi socijalističku Jugoslaviju kao „vrlo specifičnu diktaturu“. U njoj su postojali neprikosnoveni vođa, jak represivni aparat i sveprisutne obaveštajne službe, ali se represija u praksi primenjivala selektivno – na nekim područjima je bila okrutna i nepopustljiva, dok su druga, politički manje osetljiva mesta pretvarana u „male džepove slobode“ (Perković, 2011: 107). Rokenrol je zdušno koristio te „džepove“, s obzirom na to da je društvo posvećivalo izuzetnu pažnju omladini. Prema toj muzici i svemu što ide uz nju (snimanje ploča, organizovanje koncerata i nastupa na televiziji) nije bilo striktnih zabrana i otvorene cenzure, ali su sa „najviših mesta“ sugerisana određena pravila i postavljane norme. Ta vrsta nadzora ostvarivala je misiju svojevrsne *preventivne cenzure*, sa ciljem da se preduprede muzički materijali koji su smatrani estetski ništavnim, politički i moralno nepodobnim. Diskografske kuće držale su se „preporuka“, a uredništva radio stanica skidala su sa svojih programa pojedine „nepočudne“ pesme. Međutim, granice su retko kad prelažene jer su i sami autori znali „dokle smeju da idu“ (Janjetović, 2011: 159).

U vremenu instrumentalnog i reproduktivnog roka, koji je u Jugoslaviji dominirao većim delom šezdesetih godina, nije bilo mnogo sadržaja koji bi privukli pažnju uvek budnih cenzora, ali su i sami muzičari pazili da ne budu previše provokativni. Sam oprez je već bio neki oblik autocenzure, kojom se predupređuje intervencija raznoraznih komisija za šund. Komisije ovoga tipa, navodno, nisu uvedene s namerom

da vrše političku cenzuru već da „brinu“ o estetskim standardima i negovanju ukusa publike. To su zapravo bili *društveni cenzori ukusa* koji represivnim merama nisu mogli prikriti svoje nedemokratsko ponašanje (Gluščević, 1990: 339). Na osnovu njihovih uvida dolazilo je do zabrana određenih pesama, zahteva za izmenom omota ploča ili tekstova koji su ocenjivani kao suviše kritički, lascivni ili plitki. Ploče sa nepoželjnim materijalom dobijale su „šund etiketu“ i stoga nisu bile oslobođane od poreza na promet, već su prodavane po ceni većoj od uobičajene – savezni porez iznosio je 14,5%, a republički 36,5% (Janjetović, 2011: 160).

U početnim fazama jugoslovenskog roka bilo je upliva politike u stvari koje sa višedecenijske distance deluju, u najmanju ruku, groteskno i smešno. Škarica navodi tri karakteristična primera direktnog mešanja politike u izbor imena hrvatskih bendova, koji su se dogodili početkom šezdesetih godina. Najpre su FBI „iz razumljivih razloga“ preimenovani u *Sjene*. Potom su *Crveni đavoli* morali izabrati neko „lepše“ ime i postali su *Crveni koralji*, da bi se na kraju dogodio i „prvi slučaj kroatizacije“, kada su *Pirati* nesmotreno pretvoreni u *Uskoke* (Škarica, 2005: 77–78). Bilo je u to vreme mnogo sličnih „bisera“, od kojih je, na primer, interesantan onaj sa beogradskim *Elipsama*, koje su, na zahtev cenzora, u kompoziciji „Naga Maja“ morale da „obuku“ devojku kojoj je ona posvećena da bi na ploči ostala samo „Maja“, *sic* (Janjatović, 2007: 81). No, vlast i jugo-rokeri vrlo brzo su shvatili svoje pozicije i pronašli zajednički jezik. Jedni, da ne preteraju sa zabranama i represijom, a drugi da previše ne „talasaju“ i nepotrebno provociraju.

Politička klasa na vlasti dopustila je da rokenrol postane muzički mejnstrim, ali je i sama, u želji da stvori imidž liberalnog socijalizma, doživela demokratski preobražaj. Znajući da je pobuna suštinska odlika muzike mladih, vlast je taj vid zabave činila dostupnim svima i na taj način uspela da oštricu bunta otupi i obesnaži. U tome su joj pomagali sami rokeri, koji su ne izazivajući režim revoltom i nemirima i birajući druge teme (najčešće ljubav), sticali njeno poverenje i time sebi omogućili objavljivanje ploča i nastupe na komercijalnim koncertima širom Jugoslavije (Vučetić, 2012: 212). Ovim putem došlo je do kohabitacije dva naizgled nepomirljiva entiteta – rokera i socijalističke vlasti, od čega je koristi osim njih samih imalo i društvo u celini. Džez, film, a potom i rokenrol sa marginе su se popeli visoko na lestvici kulturnih vrednosti i podržani od predsednika Tita („ultimativne pop zvezde“ i „diktatora koji voli vesterne“). U tom smislu je za neke analitičare Jugoslavija predstavljala „čistu pop tvorevinu“ (Perković, 2011: 27). Rokenrol je uneo kreativni haos u ispraznost i nemaštovitost socijalističkog realizma, uspevajući da bude subverzivan na način koji je bio delotvoran, mada gotovo neprimetan. Dogodio se paradoks u kome inicijator promena nije bilo društvo, već vodeći muzički pravac koji se kretao protiv sistema.

*Zaključak*

Za razliku od danas, rokenrol šezdesetih godina 20. veka bio je društveno relevantan. On je utisnuo snažan pečat društvenim promenama, najpre tamo gde je nastao – na Zapadu, a potom i u zemljama iza „gvozdene zavese“. Ta muzika tinejdžera je u svojoj formalno-estetskoj, ali i u tematsko-sadržinskoj strukturi nosila brojna opoziciona značenja u odnosu na dominantnu kulturu, koja je bila bremenita jakim naslagama ideoloških, tradicionalnih i konzervativnih vrednosti. Socijalistička vlast u Jugoslaviji, nakon „okretanja leđa“ Sovjetskom Savezu i jače saradnje sa SAD, dopustila je da rok muzika nesmetano uđe u zemlju, iako svesna da je ona po mnogo čemu bila suprotna njenim ideološkim i moralnim načelima. Jugoslavija kao rodno mesto samoupravnog socijalizma i u sebi samoj je nosila brojne antinomije. One su se pre svega ogledale u tome što je društvo bilo jednopartijsko, sa planskom („dirigovanom“) privredom i društvenom svojinom kao glavnim svojinskim modelom, a s druge strane kosmopolitsko („internacionalno“) i otvoreno za osnovne vrednosti zapadne demokratije, makar za one koje nisu osporavale njegov politički sistem. Jugoslavija nije bila slobodno društvo (makar u sferi političkog mišljenja), ali je rokenrol igrao važnu ulogu u osvajanju slobode – ne samo u muzičkom smislu, već i u pogledu opštedruštvene emancipacije (Božilović, 2016: 133). Rokenrol, imajući u vidu njegov društveni angažman, utirao je puteve jugoslovenskog socijalističkog društva usmeravajući ga ka Zapadu, to će reći kapitalizmu, demokratiji, liberalizmu, marketingu, profitu, konkurenciji.

Subverzija, otpor i bunt jugoslovenskog rokenrola nisu bili istovetni sa opozicionim delovanjem te muzike u zapadnim kulturama. Ovde otpor nije bio direkstan i transparentan, budući da u tekstovima rok pesama nije bilo protesta protiv države i partije na vlasti. On se mogao prepoznati ponajviše u snažnom muzičkom gruvi ritam sekcije, koji je implicirao određeno nepristajanje i neslaganje sa etabliranim vrednostima. Subverzija je manifestovana takođe preko potkulturnih stilova koji su nosili obeležja zapadnjačke kulture („hipi“ i džins odeća, duge kose mladića, mini suknje devojaka, nekonformističko ponašanje, konzumiranje droga, supkulturni sleng, andergraud štampa). Međutim, država je umela doskočiti mladima. Znajući da ne može da ih pobedi, ona im se pridružila i dala mogućnost da svoje stavove i mišljenja iskažu u medijima – na radiju, televiziji i časopisima, koji su bili saobrazni njihovim potrebama. Time je otupljena oštrica mладалаčko-rokerskog otpora, a njihov pobunjenički imidž sveden na izgled i nešto slobodnije ponašanje. Pošto je bila svesna da je društvena refleksija rok muzike tih šezdesetih bila na zavidnom nivou, vlast se potrudila da u svakom pogledu ima kontrolu nad omladinom – po potrebi je proizvodila (blago doziranu) moralnu paniku, kojom je odgovornost za neka događanja ili ponašanja prebacivala sa sebe na buntovne tinejdžere, ili na perfidan način sprovodila neku vrstu (neinstitucionalizovane) цензуре muzičkih i literarnih sadržaja koji joj nisu bili po volji.

Rokenrol u SFR Jugoslaviji je uprkos svemu (kontrola opozicionog delovanja, partijske i moralne direktive, državni monopol na istinu i cenzura) menjao društvo približavajući ga demokratskom svetu Zapada, kojim su mladi Jugosloveni šezdesetih bili fascinirani. Nekom vrstom prečutnog dogovora, vlast i rokeri činili su simbiozu koja je bila od koristi svima – jugoslovenskom socijalističkom društvu i njegovom establišmentu utirala je puteve demokratskog progrusa i emancipacije, a mladima ulivala nadu da muzikom mogu menjati svet. Svet nisu promenili, ali društvo u kome su živeli krenulo je tog desetleća smerom kojim su oni želeli.

#### REFERENCE:

1. Becker, Howard S. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Free Press.
2. Bortvik, Stjuart i Ron Moj. 2010. *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
3. Božilović, Nikola. 2009. *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura*. Niš: NKC.
4. Božilović, Nikola. 2016. *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
5. Burdije, Pjer. 1999. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
6. Castells, Manuel. 2002. *Moć identiteta*. Zagreb: Golden marketing.
7. Clarke, John. 1976. „Style“. In S. Hall and T. Jefferson (ed.): *Resistance Through Rituals: Youth Sub-cultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 175–192.
8. Cohen, Stanley. 2002. *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers*. London and New York: Routledge.
9. Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
10. Frit, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
11. Gajić, Aleksandar. 2017. *Zvuk i zajednica: rok muzika i sudbina Zapada*. Beograd: Catena Mundi.
12. Gluščević, Zoran. 1990. *Život u ružičastom: antologija svakidašnjeg kiča*. Beograd: Prosveta.
13. Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds.). 1976. *Resistance Through Rituals: Youth Sub-cultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
14. Hebdidž, Dik. 1980. *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Rad.
15. Hobsbaum, Erik. 2014. *Kraj kulture: kultura i društvo u XX veku*. Beograd: Arhipelag.
16. Hormigos, Jaime y Antonio M. Cabello. 2004. „La construcción de la identidad juvenil a través de la música“, u: *Res*, 4, 259–270.
17. Ivačković, Ivan. 2014. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.
18. Janković, Vladimir Džet. 2008. *Godine na 6*. Beograd: Laguna.
19. Janjatović, Petar. 2007. *Ex YU rock enciklopedija 1960-2006*. Beograd: Autorsko izdanje.
20. Janjetović, Zoran. 2011. *Od „Internacionale“ do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
21. Kišjuhas, Aleksej. 2020. „Na Zapad po farmerke“, u: *Danas*, 11–12. januara, II.
22. Makdonald, Ijan. 2012. *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*. Beograd: Clio.

23. Marić, Ratka. 1998. „Potkulturne zone stila“, u: *Kultura*, 96, 9–37.
24. Marić, Ratka. 2002. „Govor potkulturnih stilova“, u: *Iskustva*, IV(11–12), 203–227.
25. Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
26. Perković, Ante. 2011. *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*. Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
27. Raković, Aleksandar. 2012. *Rokenrol u Jugoslaviji 1956-1968: izazov socijalističkom društvu*. Beograd: Arhipelag.
28. Ričards, Kit. 2011. *Život*. Beograd: Laguna.
29. Rot, Klaus. 2012. *Od socijalizma do Evropske unije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
30. Sen-Žan-Polen, Kristijana. 1999. *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine, rađanje novih utopija*. Beograd: Clio.
31. Shuker, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.
32. Strinati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London and New York: Routledge.
33. Škarica, Siniša. 2005. *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane (1956-1970)*. Zagreb: V.B.Z.
34. Tirnanić, Bogdan. 1989. *Coca-cola art*. Beograd: Rad.
35. Tompson, Kenet. 2003. *Moralna panika*. Beograd: Clio.
36. Torg, Anri. 2002. *Pop i rok muzika*. Beograd: Clio.
37. Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
38. Vučetić, Radina. 2016. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio.

**IZVORI:**

1. *Džuboks magazin*. 1966 – 1969. Beograd: NIP Duga, br. 1–34.

## **Sociology of the 1960s Rock ‘N’ Roll in Yugoslavia: Subversion, Moral Panic, Censorship**

**Abstract:** In this paper, the author undertakes a sociological analysis of Yugoslav rock and roll in the 1960s. The focus of the research is three elements: subversion, moral panic and censorship. The first part of the paper presents social and musical roots of rock and roll, with a particular emphasis on its subversive power. Special attention is paid to the influence of this music in the Yugoslav socialist society, considering that it (with all its features) rolled “outside the system”. Rock and roll was in all respects the antipode of a society of limited freedoms, but it was accepted because the government at that time was oriented towards the democratic values of Western culture. The subversion of Yugoslav rock and roll was not as direct as in the countries where it originated and

did not reflect an open rebellion against the regime. It influenced social change more through subcultural styles, quite different from the model preferred by the ruling class – young men wore long hair, girls wore miniskirts, their behavior was excessive, and slang incomprehensible to the older generation. To mutual satisfaction, authorities and the rockers found a common language, and every violation of the prescribed rules of conduct was channeled through media production of moral panic and censorship that was not too strict.

**Keywords:** SFR Yugoslavia, rock and roll, musical subcultures, subversion, moral panic, censorship.

## Muzički i kazališni festivali u identitetskim procesima

**Apstrakt:** U radu se razmatra mogućnost korištenja muzičkih i kazališnih festivala u procesima identitetskih promjena, kao i oblikovanja identiteta i imidža pojedinih nacija. U mnoštvu kulturno-političkih alata koji se mogu iskoristiti u brendiranju neke države, festivalska politika posebno je zanimljiva upravo zbog potencijala postizanja vidljivosti. Koristeći pojam kulturnog brenda kao dijela procesa brendiranja neke nacije njenim kulturnim segmentom apostrofiran je amblematski austrijski festival od nacionalnog značaja Salcburške svečane igre koji posjeduje zasluge katapultiranja Austrije u globalnu kulturnu orbitu. Na taj način se prikazuje kako se festivalskim organizmom može postići svjetska relevantnost te kroz nacionalnu kulturu brendirati državu.

**Ključne riječi:** nacionalni identitet, festival, brendiranje nacije, kulturni brend, kulturna diplomacija, Salcburške svečane igre.

Temeljni interes rada bit će analiza mogućnosti korištenja festivala, kao manifestacija na kojima se kroz specifične načine artikuliraju umjetničke discipline, posebno u području izvedbenih umjetnosti, u procesima (re)definiranja identiteta neke nacije. Festivali koji se sastoje od muzičke i kazališne umjetnosti posjeduju veću mogućnost dobivanja vidljivosti na nacionalnoj i međunarodnoj razini od ostalih umjetničkih formi te će se prikazati na koji način se takva mogućnost koristila tijekom festivalske povijesti. Analizom pojma brendiranja države kao procesa tijekom kojeg se ističu njene specifičnosti, prikazat će se potencijal korištenja kulturnog segmenta zbog svoje karakteristike autentičnosti i prepoznatljivosti. Kulturna diplomacija jedan je od učinkovitih alata u postizanju većeg vizibiliteta kulturnih dosega države čime se doprinosi isticanju cjelokupnog pozitivnijeg imidža države u cjelini. Korištenjem tog alata u smislu *soft power* u okviru javne diplomacije moguće je prevladati određene slabosti, odnosno područja gdje neka država nije vodeći čimbenik u globalnom okruženju. Kao ogledni primjer države koja na pozitivan način koristi svoja dostignuća na području kulture i kulturne diplomacije istaknut će se Austrija, te historiografski prikazati modalitete postizanja imidža države s jakom kulturnom oznakom. Svjetski

poznat austrijski festival Salcburške svečane igre poslužit će kao primjer načina postanka kulturnim brendom države, tj. čimbenikom u procesu identitetskog nastajanja moderne austrijske države.

Festivali su složeni organizmi koji se sastoje od različitih umjetnosti, a predstavljaju i platforme koje mogu biti iskorištene za provođenje jasno osmišljenih kulturno-političkih procesa. Vidljivost koju festivali mogu postići u međunarodnim okvirima nemjerljiva je s drugim oblicima organiziranih izvedbi u području izvedbenih umjetnosti, posebice zbog atraktivnosti same forme te privlačnosti koju imaju za publiku. Pozicioniranje i korištenje nekog festivala kao kulturnog brenda u procesu brendiranja države kroz kulturni segment ostvarivo je upravo zbog atraktivnosti programa, te mogućnosti povezivanja izvedbenih pozornica i/ili programske specifičnosti s gradom odnosno državom u kojoj se festival odvija.

Prije nego što se nastavi s prikazom mogućnosti korištenja festivala kao kulturnog brenda, potrebno je nešto više reći o samom pojmu festivala. Posebnost festivala upravo je u njegovoј strukturi koja omogućuje predstavljanje raznovrsnih umjetnosti u homogeniziranom formatu. Još od svoje povezanosti s antičkom Grčkom i Dionizijskim svečanostima, festivali su povezani s formom svečanosti. Kroz svečanosti su se, kroz povijest, komunicirale političke poruke namijenjene kako stanovništvu samom tako i okruženju. I Dionizijske svečanosti organizirale su se, između ostalog, i kako bi se dokazala premoć Atene nad ostalim polisima na području antičke Grčke. Tomas Maho (Thomas Macho) potvrđuje tu tezu navodeći kako su svečanosti i svečani dani simboličke konstrukcije, koje svjedoče političku vladavinu tijekom određena vremena, a koje korespondira s dotičnom vladavinom nad nekim teritorijem (Macho, 2006:5).

Festivali su kroz pojam svečanosti povezani i s ritualima na što upućuje niz znanstvenih istraživanja. Tako Rizi (Risi), Varštat (Warstat), Zolih (Sollich) i Remert (Remmert) ističu kako se, prema teoriji ritualnosti, svečanosti promatraju kao promjenjiva događanja koja, ipak, slijede tradicionalan uzorak ili sustav pravila(Risi et al., 2010: 13).Petra Kelemen i Nevena Škrbić Alempijević upućuju na vezu festivala s ritualima: „Izvorno vezani s proslavama, bili su njihovim ritualskim dijelom (npr. antički festivali, a u nas su bili vezani uz narodna i državna slavlja)“ (Kelemen, Škrbić Alempijević, 2012: 28). Zajednička karakteristika iz koje je vidljiva srodnost festivala i svečanosti je i privremenost održavanja.

Postoji cijeli niz definicija što je to festival. Tako Dragan Klaić kaže:

„Festivali su kondenzirani ‘paketi’ srodnih umjetničkih događanja, koji nastoje prenijeti smisao izvanrednog pojavljivanja u protočnosti kulturne hiperprodukcije. Zavise o kompleksnoj logistici, marketingu, dobro razvijenom prikupljanju sredstava

i sinergiji javnih dotacija, sponzorstava i vlastitog prihoda. Pojavljujući se jednom godišnje ili bijenalno, pate od strukturalnog diskontinuiteta u kompetencijama osoblja, vidljivosti, lojalnosti publike, potpora i medijske pozornosti.“( Klaic, 2006: 54-55)

Dženifer Elfert (Jennifer Elfert) definira festivale kao „specifičnu koncepciju umjetničkih priredbi unutar jedne svečanosti određenog vremenskog prostora pred posebnom publikom koja, pored umjetničkih programske smjernica, sadrži diskurzivne i zabavne ponude“ (Elfert, 2009: 21-22). Referirajući se na glazbene festivalе, Rihard Šal (Richard Schaal) ističe kako „glazbene svečanosti i festivali označavaju, u pravilu, periodično ponavljajuće priredbe, koje su obilježene kvalitetom izvođača, kao i višednevnim ili višetjednim trajanjem“(Schaal, 1997: 1292). Definicija EFA-e (*European Festival Association*) je sljedeća:

„Festival je, više od svega, svečani događaj, opsežan program koji predstavlja umjetničke izvedbe koje nadilaze kvalitetu regularnog programa u svrhu postizanja jedinstvene razine kvalitete na specifičnom mjestu. Kao rezultat, festivali se razmeću iznimnom ljestvom koja može biti postignuta samo u ograničenom razdoblju. Te karakteristike mogu biti rezultat visoke kvalitete umjetničkih djela, težnje za perfekcijom, iskorštavanjem okoline, stvaranjem posebne atmosfere oblikovane scenografijom, karakterom grada domaćina, uključenjem lokalnog stanovništva i kulturnih tradicija regije.“ (Autissier, 2009: 126-127).

Dakle, kao najvažnije obilježje uspješnih festivala možemo istaknuti imperativ izvrsnosti programa i njegovu inovativnost, privremenost odvijanja, vidljivost u kulturnom okruženju te potencijal korištenja u raznovrsnim procesima.

Festivalske programe moguće je iskoristiti u privlačenju publike, kao i zadržavanju standardnih posjetitelja. Programska raznolikost zanimljiva je posebice mlađoj publici, senzibiliziranoj za inovativne umjetničke forme. Elfert ističe festivalе kao posrednike i promotore novih kazališnih oblika, te ukazuje kako su oni središte susretanja umjetnika i podupiratelja umjetnosti čime postaju platforma za proširivanje mnogih umjetničkih kontakata,kao i za međusobni utjecaj vlastitih estetika i njihovo obogaćivanje (Elfert, 2009:298-303). Također ukazuje na festivalsku otvorenost prema diskurzivnosti, te važnost neprekidne festivalske tematizacije i provjere kako bi se raspravila i utvrdila njihova suvremenost (Elfert, 2009). Inovativnost i suvremenost festivalskih koncepcija presudni su za razvoj svakog festivala koji pretendira biti globalno relevantan, te samim time, i postati amblematskim za određeni grad i državu. Privlačnost festivala koja se može iskoristiti u brendiranju države odnosno u identitetskim procesima, istaknuli su i elaborirali mađarski znanstvenici Hunjadi (Hunyadi), Inke (Inkei) i Szabo (Szabó) na sljedeći način:

„Unatoč razlikama, festivali imaju zajedničku karakteristiku: oni nisu samo serija događanja, već osiguravaju i javno iskustvo; kolektivno iskustvo kod festivalskog događanja ističe činjenicu pribivanja te iskorjenjuje društvene razlike; okupljaju najbolje umjetnike, a posjetitelju se dodjeljuje osjećaj privilegiranosti; upoznaju publiku s drugim ljudima, kulturama i oblicima umjetnosti, što smanjuje zazor prema nepoznatom, promovira interkulturnu kompetenciju i jača toleranciju; osim oživljavanja kulturnog života, pojačavaju osjećaj identiteta, posebno ako je lokalno stanovništvo uključeno u organizaciju; lokalni festivali mogu pronaći standardizirani efekt globalizacije prezentacijom svoje lokalne jedinstvenosti; pružaju iskustvo ljudima koji su obično ‘kulturno lijeni’, što ima poseban utjecaj na mlade ljude koji mogu postati regularni konzumenti; popularnije forme kulture mogu, putem festivala koji imaju edukativni efekt oštrenja ukusa, postati domaćini ‘visoke kulture’; mijenjaju poneka područja svakodnevnog života u posebna događanja te, na taj način, svakodnevna zadovoljstva postaju legitimna; organizacija i upravljanje festivalom obično zahtijeva zajedničke napore nekoliko organizacija i institucija, što osnažuje vještine timskog rada; amaterski umjetnički festivali pružaju mogućnost svojim sudionicima za buđenje njihove kreativnosti, što pozitivno djeluje na njihovo samopoštovanje; u slučaju umjetničkih festivala, posebno ako su međunarodni, susret s drugim umjetnicima inspirativan je za sâme umjetnike te podupire njihov umjetnički razvoj; dopuštaju razvoj okoline i, u idealnom slučaju, podupiru gospodarski rast.“ (Hunyadi, Inkei, Szabó, 2009:178)

Festivalska vidljivost u globalnim okvirima pogodno je sredstvo koje se može upotrijebiti u izgradnji pozitivnog imidža države. Element dugovječnosti također je čimbenik koji pomaže u mogućem brendiranju države, jer ukazuje na stabilnost programske concepcije kao neophodne u iskazivanju sustavnosti koja je imanentna takvim strateškim procesima.

Razlikovni element svakog festivala koji pretendira biti kulturnim brendom jest, kao što je već rečeno, inovativnost kao i kreativnost festivalskih programa, što je presumpcija za ugled festivala u međunarodnom okruženju. I Klaić ističe inovativnost kao i afirmaciju novih umjetničkih izričaja pri promicanju lokalne dijalektike, te globalnih impulsa i izvora za profesionalni razvoj, istraživanja i unaprjeđenja diskursa. Apostrofirao je, također, važnost kreiranja ozračja intelektualne živosti s profesionalnim argumentacijama koje angažiraju publiku čiji razvoj utječe na poboljšanje kulturnog učinka. Također je ukazao na kulturno-političku perspektivu festivala u dinamizaciji i revitalizaciji umjetničkih praksâ i kulturnih okolnosti, zazivajući impulse izvana, ističući i osnažujući lokalne umjetničke izvore (Klaić, 2006: 54-55).

Festivali su u povijesti često odigrali „pomirbenu“ ulogu nakon turbulentnih razdoblja, bilo ratnih događanja kao i političkih procesa. Tako se i nakon Drugog svjetskog rata, kao i za vrijeme Hladnog rata intenzivirala aktivnost na festivalskoj

sceni, što se tumači potrebom vraćanja zasadama humanizma u duhovnom prostoru Europe. Klaić se osvrće na tu pojavu komentirajući kako su u tom periodu festivali preoblikovali kartu Europe kao integrirano kulturno područje, podalje od granica EU i postali okosnicom međunarodne kulturne suradnje. Također naglašava kako se teme koje su vezane uz festivalsku politiku, programiranje, održivost, razvoj publike, upravljanje i ovisnost o medijima mogu promatrati kao amblematske za sveukupnu kulturnu produkciju i prezentaciju, za krhkost većeg dijela institucionalne kulture koja je stiješnjena između rastuće ravnodušnosti javnih vlasti, komercijalnog natjecanja i čudljivih konzumenata, kao nedostizne potencijalne publike(Klaić, 2006: 54-55).

Navedene karakteristike upućuju na potencijal festivala i perspektivu korištenja u procesu povećanja vidljivosti kulture neke države u globalnom okruženju. Naravno, u cijelom procesu važnu ulogu igraju mediji bez kojih je nemoguće i najbolje festivalske sadržaje učiniti vidljivima, a kasnije i prepoznatljivima u međunarodnom kontekstu.

Brendiranje nacije, kao pojam, razvio je britanski znanstvenik Sajmon Anholt (Simon Anholt) iz marketinškog područja. Smatra da klišejii i stereotipovi, bilo oni pozitivni ili negativni, lažni ili istiniti, temeljito utječu na naše ponašanje prema ostalim mjestima i ljudima, te njihovim proizvodima. Istaže i kako je vrlo teško nekoj državi uvjeriti ljude u ostalim dijelovima svijeta da treba gledati dalje od jednostavnih slika te početi razumijevati kompleksnost koja leži iza njih (Anholt, 2007:1). Klišejii u ovom procesu ne podrazumijevaju negativnu konotaciju, već se ciljano koriste kako bi se određena slika o nekoj zemlji uspjela ukorijeniti u svijesti kako *opinionmaker-a*, tako i bilo kojeg pojedinca u svijetu.

Proučavajući pojam brendiranja nacije, potrebno je osloniti se i na istraživanja hrvatskog znanstvenika Bože Skoke. On brendiranje definira kao kreiranje diferencijacije i jedinstvenosti, odnosno razlikovanje od konkurencije, jedinstvene emocionalne asocijacije, relevantni udio u svijesti potrošača, potražnju, dugovječnost brenda i višu finansijsku vrijednost (Skoko, 2009: 129).

Ahnolt je proces brendiranja nacije podijelio na jednakovrijedne sastavnice i to ilustrirao heksagonom *kompetitivnog identiteta* koji se sastoji od: ljudi, turizma, brendova, politike, investicija i kulture. U procesu koji je tematiziran u ovom radu težište je na kulturi kao jednoj od sastavnica. Kultura svake nacije je nezamjenjiva i specifična te nije podložna imitiranju. Osim toga, posjeduje potencijal korištenja u mnogim političkim procesima. Anholt drži kulturni aspekt nacionalnog imidža nezamjenjivim upravo zbog jedinstvene povezanosti za zemlju samu. Ukazuje na kulturu kao elokventnog komunikatora nacionalnog imidža te smatra da prezentacija

kulture zemlje obiluje važnim kvalitetama časti bez koje poneki komercijalni brendovi mogu biti, ali zemlje ne mogu (Anholt, 2007: 98-99).

Uloga kulture u kreiranju nacionalnog identiteta, kao i doprinos pozitivnom imidžu države, ponekad nije dovoljno valoriziran. Prečesto se, posebno u hrvatskom društvu, mogu čuti i kvalifikacije o kulturi kao sektoru koji nedovoljno pridonosi u proračun države. Istraživanja u okviru Europske unije demantiraju takva opažanja budući da su kulturne i kreativne industrije sve veći zamašnjak zapadnoeuropskih gospodarstava. I u procesu brendiranja država kultura može biti iskorištena u velikoj mjeri. Ahnolt napominje kako u svijetu postoji mjesto za države koje su u svojevrsnoj „niši“, koje se natječu svojom kulturnom izvrsnošću ili kulturnim identitetom, radije nego pokazujući gospodarske mišiće (Ahnolt, 2007:128). Također ističe kako se kultura često svodi na status „neprofitne“ aktivnosti, na vrstu dobrovoljne ili filantropske obveze. Smatra da takav način pokazuje nerazumijevanje snage kulture u komuniciranju pravog duha i biti zemlje, te da, ustvari, ima ključnu ulogu u procesu obogaćivanja njene reputacije i zadobivanju pozornosti javnosti prema punijem shvaćanju zemlje i njenih vrijednosti (Ahnolt, 2007:97). Njegove teze dokazuje i maloprije navedena činjenica doprinosa kulture u proračunima europskih zemalja.

Jedan od učinkovitih alata u procesu međunarodnog pozicioniranja države putem kulture jest kulturna diplomacija. Kao dijelom javne diplomacije, kroz kulturnu diplomaciju promiču se dostignuća države na kulturnom planu kako bi se unaprijedio imidž države u inozemstvu, te postigla veća prepoznatljivost, kako na bilateralnoj tako i na multilateralnoj razini. Često se u takvim kulturno-političkim procesima uspješni festivali koriste kao kulturni brend kojim se država nastoji prikazati u što boljem svjetlu. Kao primjere možemo navesti, već spomenute, Salcburške svečane igre (Austrija), Kazališni festival u Avinjonu (Francuska), Operni festival u Veroni (Italija), Dubrovačke ljetne igre (Hrvatska), i slične festivalne u svijetu. Iako kulturna diplomacija ponekad nije u primarnom fokusu vanjske politike, ona je važna sastavnica predstavljanja države u svijetu. Svjetlan Berković napominje kako za ostvarenje vanjskopolitičkih ciljeva i profiliranje nacionalnih interesa u međunarodnim odnosima snažnu ulogu ima i predstavljanje kulturnog identiteta države, uzimajući taj pojam u širokom smislu, uključujući i prosvjetu, znanost, te sport. Smatra da to ukazuje na činjenicu da je međunarodna kulturna politika pojedine države vrijedan sastavni dio njezine ukupne vanjske politike, prateći i podržavajući njezine ciljeve (Berković, 2006:185).

Kontekstualizirajući festivalne i kulturnu diplomaciju Milena Dragićević Šešić ukazuje kako su festivali, ne samo mjesto susretanja ili razmjene, nego i platforma za politički dijalog i razmjenu mišljenja te ističe primjer BITEF-a, renomiranog

kazališnog festivala, kao mjesta otvaranja novih putova kulturne diplomacije, te istinske forme međunarodne kulturne suradnje i razmjene (Dragičević Šešić, 2017: 19). I Darko Lukić, stavljajući u korelaciju festivala s kulturnom diplomacijom u aktualnom trenutku, ukazuje, također na primjeru BITEF-a, na važnost prenošenja znanja, kako na nacionalnoj i regionalnoj, tako i transregionalnoj razini (Lukić, 2017:164).

Hrvatska spada u skupinu zemalja koje na globalnoj sceni ne igraju ključnu političku ulogu, a nemaju niti snažnu gospodarsku moć. Upravo je kod takvih zemalja moguće iskoristiti kulturu, te posredovanjem njene vrijednosti putem kulturne diplomacije upotrijebiti je u smislu Najevog (Joseph Nye) termina *soft power*. I Skoko ističe tu karakteristiku koja se pojavljuje kao protuteža tzv. tvrdoj moći, koja u kapitalističkom sustavu dolazi iz ekonomske, političke ili vojne snage. Ukazuje kako postoje slučajevi kad samo prisila može postići ciljeve koje vlada želi slijediti, dok se drugi ciljevi mogu postići isključivo kulturnim, intelektualnim ili duhovnim utjecajima. Smatra kako *soft power* u najvećoj mjeri potječe iz naših vrijednosti koje su izražene u kulturi, politici koju vodimo u državi i načina na koji se predstavljamo na međunarodnoj sceni (Skoko, 2009:97-98).

Kulturna diplomacija ima ključnu ulogu u isticanju specifičnosti nacionalne kulture kao dijela identiteta u odnosu na druge države. I Ahnolt smatra da kultura često ima ključnu ulogu u promjeni imidža države te da je nužna kako bi imidž mjesta postao potpuno zadovoljavajućim (Ahnolt,2007:98-101).

Kao pozitivan primjer korištenja kulture u brendiranju države može se istaknuti inicijativa i projekt Evropska prijestolnica kulture, koji je započela grčka ministrica kulture Melina Merkuri (Melina Mercouri) 1985. godine. Svojim usmjerenjem ka prezentiraju kulturne baštine, ali i suvremenih umjetničkih promišljanja u suglasju s europskim vrijednosnim sustavom, projekt ima sve predispozicije, zahvaljujući odličnoj vidljivosti, postići prepoznatljivost grada i države u širokom okruženju. Hrvatska je imala, u tom smislu, posebnu šansu zbog činjenice da upravo, 2020. godine, predsjeda Vijećem Evropske unije, a ima i Europsku prijestolnicu kulture u istoj godini. Grad Rijeka izabran je, u konkurenciji devet hrvatskih gradova, od strane povjerenstva koje su činili članovi Europskog parlamenta, Europske komisije, Europskog vijeća, Odbora regija, te dva hrvatska stručnjaka za prvu hrvatsku Europsku prijestolnicu kulture. Nažalost, zbog izbijanja svjetske pandemije uzrokovane virusom COVID-19 opsežan kulturni program koji je Ministarstvo kulture RH uz suradnju s Ministarstvom vanjskih i europskih poslova RH pripremilo,kako bi se predstavila ponajbolja dostignuća hrvatske kulture i umjetnosti u državama članicama EU, nije u potpunosti mogao biti ostvaren. Također, i EPK Rijeka, kao i irski EPK Galway, neće moći realizirati svoj cijeloviti planirani program. Mnoge

dosadašnje Europske prijestolnice kulture dobro su iskoristile priliku dodatnog etabriranja gradova u području kulture, a poboljšana infrastruktura ustanova u kulturi jedan je od dugoročnih učinaka ovog projekta. Povezivanjem gradova koji nose titulu EPK dodatno se osnažuje europski kulturni identitet i zajedničke vrijednosti u državama članicama EU.

Apostrofiranje i jačanje europskog kulturnog zajedništva moguće je iskazivati i kroz druge inicijative. Pozitivan primjer je Europska godina kulturne baštine 2018, gdje se kroz različite projekte ukazivalo na važnost korištenja kulturne baštine u kulturno-političkim procesima, te jačanje zajedničkog nasljeđa i komuniciranje europskog identiteta. Točno ukazuje Delfin Borion (Delphine Borione) kazavši kako postojanje veze između baštine i kulturne diplomacije uključuje isticanje niza područja, kao što su društveno, ekonomsko, održivi razvoj, međunarodna kulturna suradnja, kao i područje očuvanja, sigurnosti i borbe protiv trgovine ljudima (Borione, 2017:131).

Kako bi se mogao shvatiti kontekst nastanka Salcburških svečanih igara, te uloga tog festivala u (re)kreiranju imidža nacije i države, potrebno je predočiti povijesni trenutak u kojem se našla austrijska nacija nakon raspada monarhije nakon 1945. godine, a prije nastanka Druge republike.

Nakon propasti Habsburške monarhije i gubitka velike moći i utjecaja koje je tadašnja država imala, ukazala se potreba stvaranja osjećaja pripadnosti urušenoj naciji. Raznorodnost stanovništva u monarhiji doprinijela je heterogenosti nacionalnog osjećaja. Usprkos mnogim nastojanjima homogenizacije, kulturološke i socijalne razlike među stanovništvom bile su prevelike te se nije uspjela razviti jedinstvena nacija. Situacija je bila utoliko složenija što niti među stanovništvom koje je govorilo materinskim njemačkim jezikom nije bilo jedinstvenosti u nacionalnom osjećaju. Marion Knap (Marion Knapp) ukazuje na postojanje dvostrukog identiteta Austrijanaca njemačkoga govornog područja: „Jedan jak njemački, posredovan podrijetlom, jezikom, načinom odgoja, literaturom, komunikacijskim krugom, te jedan slabiji, austrijski, koji se odnosio na ‘Donaumonarchie’. Njemački je identifikacijski element u srednjem sloju, posebno kod političkih i intelektualnih elita, bio jače izražen, nego kod viših i nižih slojeva“ (Knapp, 2005:44).

Situacija nakon propasti njemačkog Rajha, a samim time i državne tvorevine u kojoj se našla Austrija, bila je, u identitetskom smislu, slična onoj nakon propasti monarhije. Drugi pokušaj pronalaženja vlastitog kulturnog identiteta ovaj put je bio uspješniji, čemu je u velikoj mjeri pridonijela i kultura koja se obilato koristila u tom identifikacijskom procesu. Upravo tada je u austrijskom društvu inauguriran pojam „nacije kulture“ kako bi se izgradilo samopoštovanje i svijest o postojanju vlastitog nacionalnog bića.

Zanimljiva je teza Marion Knap koja kaže da su sukobi oko definicije „austrijskog“ obilježili austrijsku prošlost i kulturu: „Na identitet Druge republike značajan trag ostavili su sukobi između reformacije i protureformacije, katoličko-habsburške tradicije baroka nasuprot prosvjetiteljstvom označene tradicije jozefinizma“ (Knapp, 2005:53-54). Drži, također, kako su protivljenje i borba oko „austrijskog“ dio same austrijske kulture te da postoji neprekinuta tradicija sagledavanja kulture kao ustanka protiv etabliranog – kao „subverzivnog ustanka“. Ukazuje i kako u Austriji nije postojao homogeni i zajednički identitet svih državljana, već istovremene suprotstavljene kulturne tradicije, koje se u stalnim sukobima bore za društvenu hegemoniju (ibid).

Identitetske procese u austrijskom društvu od 1918. pa sve nakon 1945. godine Jozef Kaut (Josef Kaut) sublimira ukazujući kako je potreba za rekonstrukcijom austrijskog identiteta, kao kolektivnog raspoloženja, povezan s bijegom od dominantne velikonjemačke sinteze s mitovima i ikonama, koja je datirala još od 1918. godine. Istiće kako je taj proces korespondirao s austrijskom srednjoeuropskom ulogom povezivanja naroda, te predstavljao reakciju na dugoročno dominantan njemački identitet, kao i na različite elemente europske kulture koje je austrijska kultura prihvatala (Kaut, 1982:58).

U svakoj državnoj tvorevini na tlu današnje Austrije kultura je igrala važnu ulogu. I danas se u promociji zemlje obilno koriste kazališne i glazbene institucije kao i uspješni umjetnici i kreativni stvaratelji. Utoliko je lakše shvatiti kontekst povijesnog trenutka nakon 1918. godine te povezati nastanak, može se reći, najuglednijeg austrijskog festivala Salcburških svečanih igara 1920. godine i njegovu važnost u kreiranju austrijskog nacionalnog osjećaja, kako ga je promišljaо njegov duhovni utemeljitelj Hugo von Hofmannsthal (Hugo von Hofmannsthal).

Samu misiju nastanka Salcburških svečanih igara u kontekstu oživljavanja austrijske nacionalne svijesti sažima salcburški kroničar Ernst Hanič (Ernst Hanisch): „Taj festival bio je više od umjetničkog događaja: simbolizirao je volju za preživljavanjem Austrijanaca. Kad je Austria sišla s globalne političke pozornice kao svjetska sila, a i kada je zemlja gospodarski bila na dnu, u kulturnom smislu moralno se prezentirati tekuću funkciju ‘velike sile’, moralno se pokazati da Austria u kulturnom smislu nije ostatak“ (Kainberger, 1997:109). I ranije spomenuti Jozef Kaut, koji je i aktivno djelovao kao predsjednik salcburškog festivala, promišlja festivalsku ulogu na sličan način:

„U rekonstrukciji i prizivanju duhova nacionalnog identiteta u neposrednom poratnom vremenu, Salzburg je imao posebnu ulogu. Bio je grad i pokrajina, mjesto koje je od svojih utemeljitelja Rajnharta i Hofmannstala dobio ulogu festivala koji povezuje narode i *genius loci* Mocarta, imao je kapaciteta postati nacionalnim mjestom s visokim višestranačkim identifikacijskim stupnjem. Austria i Austrijanci

moraju, uz pomoć Salzburga i festivala izmisliti novu sudbinsku kulturnu zajednicu u kojoj se može stvoriti zajednička i povezujuća pripovijest. Salzburg i Mocart izvrsno su se udružili u antropološko i kulturno otkriće Austrije, s Mocartom kao prototipom pretpostavljenog austrijskog čovjeka, vezano uz kulturnu misiju zemlje.“ (Kaut, 1982:58-61)

Hugo von Hofmanstal, na tragu isticanja objedinjene austrijsko-njemačke kulturne baštine, želio je utemeljiti festival koji, iako djelomično promišljan na zasadama antimoderne, prikazuje djela kanona muzičke i kazališne umjetnosti. Puno pragmatičniji, drugi utemeljitelj Maks Rajnhart (Max Reinhardt), djelovao je otvarajući festival prema vodećim europskim umjetnicima toga vremena i pozivajući ih na sudjelovanje u festivalskim programima što je dalo dodanu vrijednost vidljivosti Salburških svečanih igara u europskom kontekstu. Na taj način je salzburški festival, iako u početku zamišljen kao središte susreta naroda i umjetnika, postao elitni festival, prepoznat među tadašnjom kulturnom elitom. Analizom programa i koncepcija, može se primijetiti da festival slijedi standardnu liniju promišljene austrijske kulturne politike koja je često imala tendenciju korištenja tzv. visoke kulture u promidžbi države kao nacije kulture.

U festivalskom pozicionirajućem je genij Wolfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) kao poveznica sa Salzburgom. Zahvaljujući toj zamisli, iako ona nije na tragu koncepcije Bajrojtskih svečanih igara, gdje se izvode samo Vagnerova (Richard Wagner) djela, skladatelj i njegov opus iskorišteni su za brendiranje samog festivala. Muzikološki gledano, Mocart i salzburški festival zrcale Blaukopfov teoriju o glazbeno-komunikacijskom kanalu (Blaukopf, 1982: 154-155) u smislu genijalne glazbene poruke koja putem festivalske platforme dopire do publike. Festival obiluje raznovrsnim umjetničkim programima, kako muzičke tako i kazališne umjetnosti, no njegova recepcija ukazuje kako je neodvojivo povezan s Mocartovim genijalnim likom. Interes za izvedbe Mocartovih djela ne opada niti u recentno vrijeme, što dokazuje i velik interes publike u periodu intendanture Petera Ruzičke (Peter Ruzicka) kada su 2006. godine uprizorene sve dvadeset i dvije Mocartove opere.

Krucijalnu ulogu u učvršćivanju globalne prepoznatljivosti Salburških svečanih igara imao je čuveni austrijski dirigent Herbert fon Karajan (Herbert von Karajan). Tijekom njegovog tridesetogodišnjeg djelovanja trajno je svojom karizmatskom osobnošću obilježio festival. U to su vrijeme u Salzburgu nastupali vrsni umjetnici, visoko cijenjeni među strukom i publikom. Salzburški festival u Karajanovo je vrijeme postao nezaobilazno mjesto dolaska svjetske elite čime je zadobio ogromnu medijsku vidljivost. Naravno da je posljedica toga bila još veći međunarodni vizibilitet samog festivala i austrijske kulture koju je personificirao.

Ono što Salcburške svečane igre čini uspješnim produktom austrijske kulturne politike zasigurno je sustavnost i stabilnost programske koncepcije. Od osnutka festivala 1920. godine, mnogi intendanti razvijali su svoje koncepcije, no, one su, iako estetski različite i postupno osvremenjivane, slijedile zamisao svojih utedelitelja Hofmanstala i Rajnharta. Izvrsnost umjetničkih dostignuća temelj je opstojnosti ovog festivala, te su stoga sva vodstva beskompromisno ustrajala u namjeri angažiranja samo najboljih, kako austrijskih tako i svjetski relevantnih umjetnika. Samo na taj način moguće je održati interes za posjet festivalskim priredbama i recepciju kakvu Salcburške svečane igre imaju.

Kreatori austrijske kulturne politike koji sudjeluju u organizacijskim tijelima festivala, svoja su nastojanja usmjerili i ka popularizaciji festivala u inozemstvu. Tako je osnovano društvo *Freunde der Salzburger Festspiele* [Prijatelji Salcburških svečanih igara] koje ima zadaću učiniti festivalske programe međunarodno još vidljivijima kako bi se potaknuo interes za festival u što širim razmjerima.

Uz stabilnost programske koncepcije kod festivala koji pretendira biti kulturnim brendom, ne treba zanemariti legislativnu stabilnost koja ima direktni utjecaj i na finansijske pokazatelje. Tako za opstojnost i dugovječnost Salcburških svečanih igara veliku zaslugu ima Zakon o uspostavi Salcburškog festivalskog fonda koji je stupio na snagu još u srpnju 1950. godine.<sup>1</sup> Tim je zakonom propisano da tekuće finansijske potrebe festivala, što se tiče javnih sredstava, u iznosu od 40% podmiruje država, 20% pokrajina Salzburg, 20% grad Salzburg i 20% Turistička zajednica. Na takvim zasadama izrastao je festival koji je, uz to što je amblematski za austrijsku kulturu, ujedno i važan gospodarski faktor zemlje. Naime, prihod od festivalskih poreznih davanja tri puta je veći od svote javnih subvencija kojima je festival sufinanciran što ukazuje na uspješnost festivala i u finansijskom smislu.

Zanimljivo je promatrati kako su vladajuće strukture u raznim povijesnim okolnostima koristile Salcburške svečane igre u promociji svojih politika. Tako je nacistička vlast u Austriji htjela iskoristiti festival u propagiranju „arijevske“ kulture u međunarodnom okviru. Čuveni austrijski dirigent Nikolas Harnonkur (Nikolaus Harnoncourt) smatra da je festival u vrijeme nacional-socijalističke vladavine imao zadaću demonstrirati kulturnu kompetenciju nacista, te s težištem na njemačkom, istaknuti njegov međunarodni karakter, pri čemu su i njemački mediji trebali odigrati svoju ulogu (Harnoncourt, 2002:119).

---

<sup>1</sup> Uočljivo je da spomenuti zakon nije mijenjan još od 1950. godine što ukazuje na stabilnost austrijske kulturne politike.

Savezničke snage, nakon 1945. godine, nastojale su iskoristiti festival kako bi poboljšale odnose s austrijskim stanovništvom. Tadašnja vlada provela je denacifikaciju, te intenzivno ustrajala na integraciji američkih umjetnika, kazališta i glazbe u Austriji kako bi se američke vrijednosti lakše približile domicilnom stanovništvu.

Salcburške svečane igre, kao etablirani festival, koristi i recentna kulturna politika. Tako se kroz njega reflektiraju i sadašnji kulturno-politički interesi pozicioniranja Austrije unutar Europske unije. Rečeno se može iščitati i iz poruka bivšeg austrijskog ministra kulture Rudolfa Šoltena (Rudolf Scholten) koji tematizira europske vrijednosti u Salcburškim svečanim igram:

„Slika Europe u kojoj živimo jest promjena, raznolikost i mogućnosti za svakog posebno proživljavati tu raznolikost i promjenu, ne kao gubitak, već kao želju za novim i još nepoznatim. Ta želja za posredovanjem života u raznolikosti za mene je element umjetnosti. Omogućava dijalog, znanje i znatiželju i uči nas kako te sposobnosti obnavljati. Slobodna kultura i umjetnost srž su europskog sna koji obećava slobodni identitet u budućnosti. Europski san jest san o slobodi umjetnosti.“

(Scholten, 2002:35-58)

Kad se vratimo na začetke oblikovanja festivalske forme u antička vremena, vidimo da se srž nije promijenila: i dalje se festivalska platforma upotrebljava za komuniciranje političkih poruka upućenih, kako naciji, tako i globalno, što za posljedicu ima bolje pozicioniranje i stjecanje utjecaja u međunarodnim odnosima.

Festivalska otvaranja Salcburških svečanih igara posebno se koriste u kulturno-političkim procesima. Glamurozna otvaranja, koja su medijski izvrsno popraćena, idealna su platforma za austrijske političare koji ne propuštaju naglasiti važnost austrijske kulture i njeno mjesto na europskoj kulturnoj karti. Svoju kulturu apostrofiraju kao medijatora u svim političkim odnosima sa drugim zemljama. Prilog toj tezi dao je bivši austrijski predsjednik Tomas Kleštíl (Thomas Klestil) ističući, u svom pozdravnom govoru, Austriju kao naciju kulture, koja unutar EU ima ulogu predvodnice u primjerima dobrosusjedskih odnosa, koje obilježava kulturna različitost, a gdje ne smije postojati prostor za nacionalizam, provincijalizam, duhovnu zatvorenost i netoleranciju. Također napominje kako se, u okviru brojnih događanja u Salzburgu, predstavlja novi europski kulturni dijalog, čiji je važan dio integracijski proces te suodnosi među čimbenicima (Harnoncourt, 2002:62-107).

Na primjeru Salcburških svečanih igara možemo zorno primijetiti kako se muzički i kazališni festivali mogu, kao izrazito pogodan kulturno-politički alat, iskoristiti u procesu brendiranja države. Njihove karakteristike vrlo su primjenjive u identifikacijskim procesima (re)kreiranja nacionalnih identiteta. Salcburški festival

pomogao je vraćanju samosvijesti austrijskoj naciji nakon turbulentnih vremena. Međudjelovanje publike i izvrsnosti umjetničkih programa uz karizmatske osobnosti koje su obilježile festival rezultiralo je dugoročnim ugledom austrijske kulture izvan njenih granica. Komuniciranjem svoje kulture, austrijska politika utjecala je na formiranje pozitivnog imidža same zemlje, te postala europskim političkim čimbenikom.

### *Zaključak*

Možemo sumirati kako je u procesu brendiranja nacije moguće iskoristiti kulturu kako bi se istaknule komparativne prednosti, te svojom autentičnošću zauzeti mjesto na globalnoj političkoj pozornici. Na studiji slučaja Salcburških svečanih igara prikazano je kako festival kao organizacijska forma svojim značajkama može poslužiti u identitetskim procesima i ostvarivanju uspješne međunarodne suradnje. Putem festivalske politike, domicilnom gradu i državi lakše je uspostavljati dijaloge na svim razinama, te, u konačnici, iskoristiti kulturu u razvojnoj strategiji države. Hugo de Grif (Hugo de Greef) ističe kulturno-političku zadaću festivala ukazujući na njihovu ulogu kao platformi za susrete i izlaganja kao i potencijal korištenja u diplomatskim procesima u olakšavanju sklapanja kontakata i vođenja konstruktivnih dijaloga uz važnost integriranja ciljeva kulturne diplomacije s umjetničkim ambicijama festivala (de Greef, 2017:124). Na kraju, možemo rezimirati kako je izgledno da festivalska politika ima potencijal, u promišljenim identitetskim procesima, utjecati na imidž države kako bi se, rabeći kulturu, jačalo vlastiti identitet i pozicioniralo državu u međunarodnom okruženju.

**REFERENCE:**

1. Anholt, Simon. 2007. *Competitive Identity, The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. New York: Palgrave Macmillan.
2. Autissier, Anne-Marie. 2006. „Festival associations, points of reference or platforms for cultural globalisations?“. *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...* Paris: Culture Europe international.
3. Berković, Svetlan. 2006. *Diplomacija i diplomatska profesija*, Zagreb: Urban-Media.
4. Blaukopf, Kurt. 1982. *Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie*. München – Zürich: Pieper.
5. Borione, Delphine. 2017. „Heritage and cultural diplomacy“ *A Journal of Contemporary Italian Culture*, Year IX, new series – special edition. Bruxelles: Istituto Italiano di Cultura.
6. de Gree, Hugo. 2017. „Arts Festivals are our voices in society“ *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*. Beograd: Culture Desk Serbia.
7. Dragićević Šešić, Milena. 2017. *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*. Beograd: Culture Desk Serbia.
8. Elfert, Jennifer. 2009. *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Bielefeld: Transcript Verlag.
9. Grossi, Paolo. 2017. *A Journal of Contemporary Italian Culture*. Year IX, new series – special edition. Bruxelles: Istituto Italiano di Cultura.
10. Harnoncourt, Nikolaus. 2002. „Was ist Warheit?“ *Ein Jahrzehnt Salzburger Festspiele: Eröffnungsfeiern 1991.-2001*. Salzburg: Internationale Salzburg Association.
11. Hunyadi Zsuzsa, Inkei Péter, Szabó János Zoltán. 2009. „National Survey on Festivals in Hungary“ *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Culture Europe international.
12. Kainberger, Hedwig. 1997. *Erklärung und Rechtfertigung von Subventionen für die Salzburger Festspiele* Innsbruck: Univ., Diss.
13. Kaut, Josef. 1982. *Die Salzburger Festspiele, 1920-1981*, Salzburg: ResidenzVerlag.
14. Kelemen, Petra, Škrbić Alempijević, Nevena. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski Turk.
15. Klaić, Dragan. 2006. “Festivals“. *Performance Research*, 11, (3).
16. Knapp, Marion. 2005. *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*. Frankfurt am Main/Wien: Lang.
17. Lukić, Darko. 2017. “Inclusive Practices at the International Performing Arts Festivals“ *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*. Beograd: Culture Desk Serbia.
18. Macho, Thomas. 2006. „Fest, Spiel und Erinnerung, zur Gründungsgeschichte moderner Feste, am Beispiel der Salzburger Festspiele“. *Festspiel-Dialoge*, [http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2006/dia08\\_macho.pdf](http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2006/dia08_macho.pdf)
19. Risi, Clemens., Warstat, Matthias, Sollich, Robert, Remmert, Heiner. 2010. „Einleitung“ *Theater als Fest, Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig: HenschelVerlag.
20. Schaal, Richard. 1997. „Musikfeste und Festspiele“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Sachteil, Band 6. Kassel. Stuttgart: Verlag Bärenreiter und Metzler.
21. Scholten, Rudolf. 2002. *Ein Jahrzehnt Salzburger Festspiele: Eröffnungsfeiern 1991.-2001*. Salzburg: Internationale Salzburg Association.
22. Skoko, Božo. 2009. *Država kao brend. Upravljanje nacionalnim identitetom*. Zagreb: Matica hrvatska.

## Music and Theater Festivals in the Identity Processes

**Abstract:** The paper discusses the possibility of applying music and theater festivals in the processes of identity changes, as well as in shaping the identity and image of individual nations. In a multitude of cultural and political tools that can be used in branding a country, festival politics is particularly interesting precisely because of the potential to achieve visibility. Employing the notion of cultural brand as part of the process of branding a nation with its cultural segment, the paper addresses the emblematic Austrian Salzburg Festival of national importance, which has the merits of launching Austria into the global cultural orbit. In this way, it is shown how the festival organism can become noteworthy worldwide and, through national culture, brand a country.

**Keywords:** national identity, festival, nation branding, cultural brand, cultural diplomacy, Salzburg Festival.

**Miona Miliša**  
The University of Split  
Arts Academy  
Conservation – Restoration Department  
Croatia

UDC 679.8/9:7.01  
doi: 10.5937/ZbAkU2008234M  
Scientific Review

## **Pre-Romanesque interlace sculpture: a problem of stone motif terminology**

**Abstract:** Stone sculpture from the period between the beginning of the 8<sup>th</sup> and the end of the 10<sup>th</sup> centuries is characteristic for interlace compositions adorning church furniture and architectural elements of the time. In studying Pre-Romanesque stone fragments with interlace motifs and their interpretations in scholarly literature uncoordinated terminology becomes prominent.

From the very beginnings of archaeology and art history in Croatia, in the 19<sup>th</sup> century terms for motifs carved in stone on Early Medieval interlace reliefs were introduced. In the Eastern Adriatic area motifs have usually been given names by translation of terminology from foreign literature (Italian or German). Different authors use various variants in describing motifs executed in interlace. By taking into account compositions of motifs on Early Medieval interlace reliefs and their interpretation in scholarly literature, inconsistency in the terminology of relief motifs is noted. Nomenclature of motifs, i.e. terminology, is truly important in order for to be able to discuss certain manifestations, but sometimes it could lead the researcher onto the wrong path. Differentiation of terms and objective coordination of different terminology for the same concepts, i.e. equal terminology for different concepts is necessary, always bearing in mind the period in which a certain term is used as well as its true origin.

**Keywords:** Pre-Romanesque stone sculpture, interlace reliefs, motifs, terminology, medieval compositions.

### *Introduction*

According to most dictionaries, nomenclature is a group of terms or a system of denoting used in a certain branch of science or a technique. In science, such systems were firstly applied in botanics and zoology (Hawkins, 1979: 442-443, 697). Nomenclature is also a list of terms and other signs in a certain profession, its terminology.

Terms by which we have named certain motifs in order to articulate, group or differentiate them are our own creation. While observing motifs on Early Medieval interlace reliefs and their interpretation in scholarly literature, uncoordinated terminology became prominent. „Reasoning by analogy is the source of countless errors“ (Chevalier, Gheerbrant: 1983: VIII).

The difference in terminology as a result of evolution of Croatian language from the 19<sup>th</sup> century until today is not the subject of this analysis. The subject is the complete change of terms, i.e. the names of particular motifs. Deviation of the term *Vitruvian volute* into the term *hook* might be the best example. Many motifs have experienced terminological renaming by having their names slowly modified through the years.

Nomenclature of motifs, i.e. terminology, is necessary in order to be able to discuss certain manifestations, but sometimes it leads the researcher onto the wrong path. An undistorted perception and an accurate description of visual motifs is a complex procedure. It includes plenty mediators between the stone sculpture itself, the visual fact and their description in words. Differentiation of terms and objective coordination of different terminology for the same concepts, i.e. equal terminology for different concepts is necessary, always bearing in mind the period in which a certain term is used as well as its true origin. Due to language-dependant terminological specificities, this paper is written with Croatian terms /names of motifs, and then their English translation. Where it was necessary German or Italian translation of the term (name of motif) has been given.

Inspiration for this research came to me while reading a book of Frane Bulić from the year of 1888. The book is first comprehensive work on stone interlace sculpture and motifs on it. Reading that first literature on Croatian language about early medieval interlace sculpture, it is obvious that the authors didn't know about the terms we use today. Due to limited space, all descriptions of some motifs and all the literature which mentions them are not presented in this research. The most characteristic examples of the description of individual motifs are selected.

### **VITRUVIJEVA VOLUTA (cro.) –VITRUVIUS VOLUTE (eng.)**

Other terms in Croatian:

PASJI SKOK / dog's jump

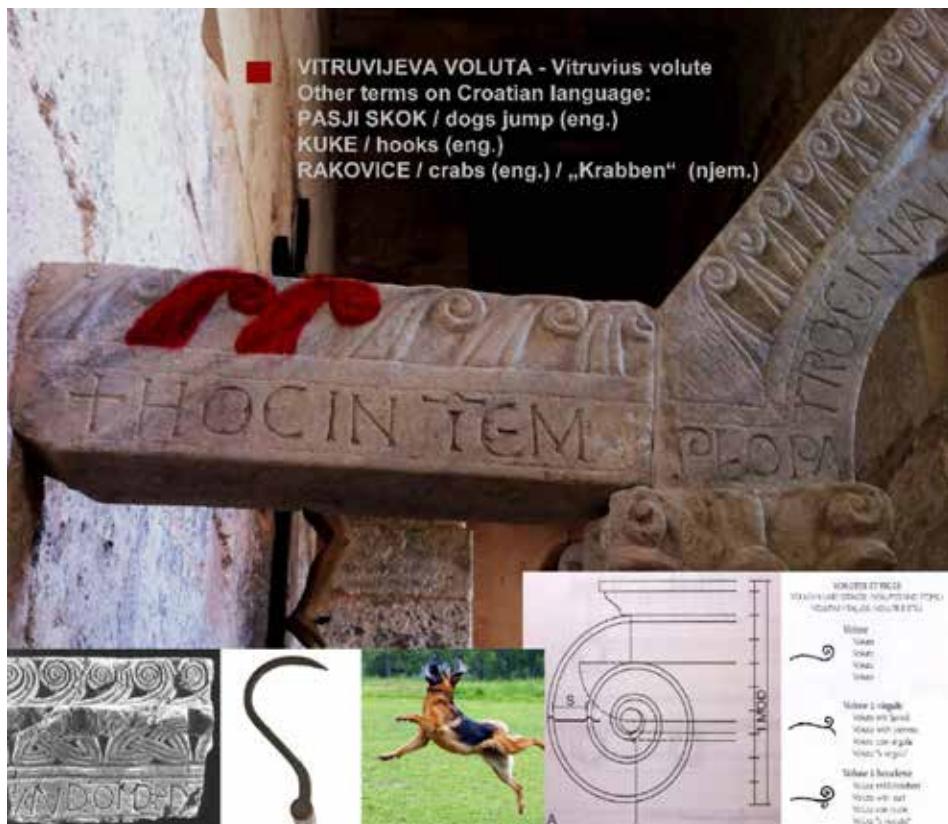
KUKE / hooks

RAKOVICE / little crabs / „Krabben“<sup>1</sup> (germ.)

---

<sup>1</sup> Jozef Strzygowski, *Die Altslavische Kunst* (Augsburg: Filser, 1929), 62. (Krabben - pričajući o oltarnoj pregradi iz Sv. Martina u Splitu)

Vitruvius was writing about symetria and proportion. When he talked about „ionic column“ he mentioned volutes in the context of the proportion of the column, the thickness of the abacus, etc (Fig. 1.). About the proportions and the method of forming volutes of Ionic capitols Vitruvius says the following: „Axis of volutes should not be thicker than the size of the eye, the volutes should be carved to the twelfth of their height.“ (Lopac, Bedenko, 1999: 65–68).



**Figure 1.** At the beginning of the 20<sup>th</sup> century motif volute becomes: „Spiralne zavojnice na trotročnim peteljkama“ / Spiral coils on threefold petioles (eng.). During the 20<sup>th</sup> century became: „pasji skok“ / dog's jump, „rakovice“ / little crabs and „kuke“ / hooks. Interpretation of different terms for the same motif.<sup>2</sup> Right Principle of making the volute on ionic capitals. Drawing of Vitruvius volute. (Vitruvius: De architectura libri diecem)

In the year of 1888 Croatian archaeologist F. Bulić used the term volutes (sometimes Vitruvius volutes) while describing stone early Medieval reliefs found in Knin (Bulić, 1888: 43). Today term hooks is used. About 40 years later, in the year of

<sup>2</sup> Photo: Miliša, 2013.

1927, while describing altar screen from St. Martin in Split, Strzygowski used the term *little crabs*.

„Lower parts of the septum, which are made together with the columns from one piece of stone, wear stone beam; in the middle of the arc the beam is reduced, and ends with the gable. In that gable is little cross with birds, underneath is the inscription, and above all of it we can see a number of crabs which are located above all along the beams and gable. Surface on the lower part have three-rail scroll between the edges“ (Strzygowski, 1927: 20).

Explaining the term „crabs“ Strzygowski says: „Crab“ is a spiral decorative element similar to animal species, the so-called little crabs. German term for the same decoration is „Krabben“.

While describing triangular pediment from the church St. Appolinare in Classe from the 9<sup>th</sup> century, near Ravenna in Italy, Strzygowski says: „[...] on the edge the crabs are carved“. Later in the text the term „crabs“ is replaced with the term „dog's jump“. „[...] For humanists the question about the origin of this motif is quite simply. For them it is about antique pediment, above which is the motif of dog's jump“ (Strzygowski, 1927: 52).

„Rakovica“ / Little crabs is also described like: „Spirals on stalks that are usually standing in rows next to each other we called crabs“ (Strzygowski, 1927: 57-58). Stückelberg kept them as original features of Lombard national art, and a harbinger of Gothic crabs. On the contrary, Zimermann thinks that they are nothing else than barbarized antique ornament of dog's jump motif (Strzygowski, 1929: 76-79).

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century „volute“ became: „Spiralne zavojnice na trotračnim peteljkama“ / Spiral coils on threefold petioles. And then during the 20<sup>th</sup> century became: „pasji skok“ / dog's jump (eng.), „rakovice“ / little crabs and „kuke“ / hooks. The motif of *hooks* can be also find in all parts of the ex-Roman Empire, on the borders of antique mosaics. Balmelle uses the term „a simple wave pattern“ (Balmelle, 1985: 156).

Generally, in the contemporary literature for the same motif the term „hooks“ is used. For example, here is a description of the architrave of the altar screen from the Monastery of St. Clara in Split. „In the upper field is a row of pitched hooks and erecting left. Legs of the hooks have a groove in the middle, at the bottom part they touch each other as well as the spiral coils at the top“ (Piteša, 2012: 67, 94). On the other hand, in the same literature the above mentioned descriptions can be found as following:

„Capitals on the columns are stylized imitation of Corinthian capitals. On the architraves appears certain repertoire of ornaments too. The top edge is carved of rows of 'hooks', which are showing a significantly changed classic motif of 'dog's jump'. The lower part can be treated differently. On the architrave there are often found dedicatory inscriptions in Croatian.“ (Jakšić, 1986: 23)

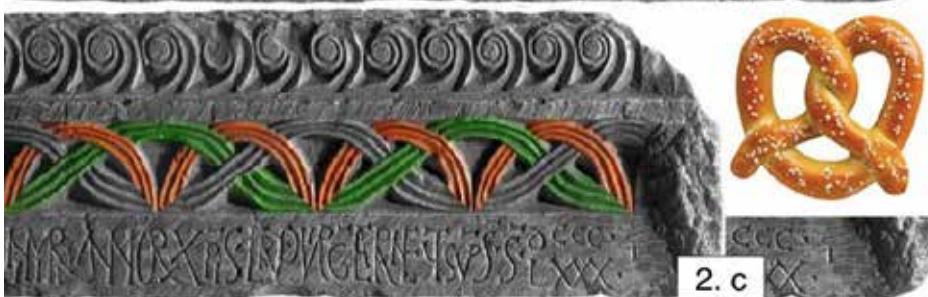
**PEREC MOTIV–PRETZEL MOTIF** (eng.), pretzel (germ.), salatino (ital.)

This motif was primarily called endless (infinite) knot. The endless knot, in the classification of types of interlacing was unhappily once called „pretzel motif“, intertwining infinite, cyclic, three-dimensional and Trinitarian unity. One of the fundamental Pre-Romanesque characters, a simple endless knot, is multiplied in a series or intertwines with different shapes to differentiate the meaning. Its place in the ornamental part or liturgical furniture extends its meaning. Threefold and three-dimensional, single or potentiated, (it is three, nine or twenty-seven). It can be traced through the Bible and ancient Christian exegesis, but also in a special way it was expressed in the Pre-Romanesque sculpture (Pejaković, 2007: 539). Simple endless knot tied to the end becomes pentagon and pentagram prophylactic and metric or numerical symbol, associated with the logarithmic spiral, generations, resurrection and baptism. In combination within other forms, its meaning is extended or reduced (Pejaković, 1996: 135–137.). (**Fig. 2. b**)

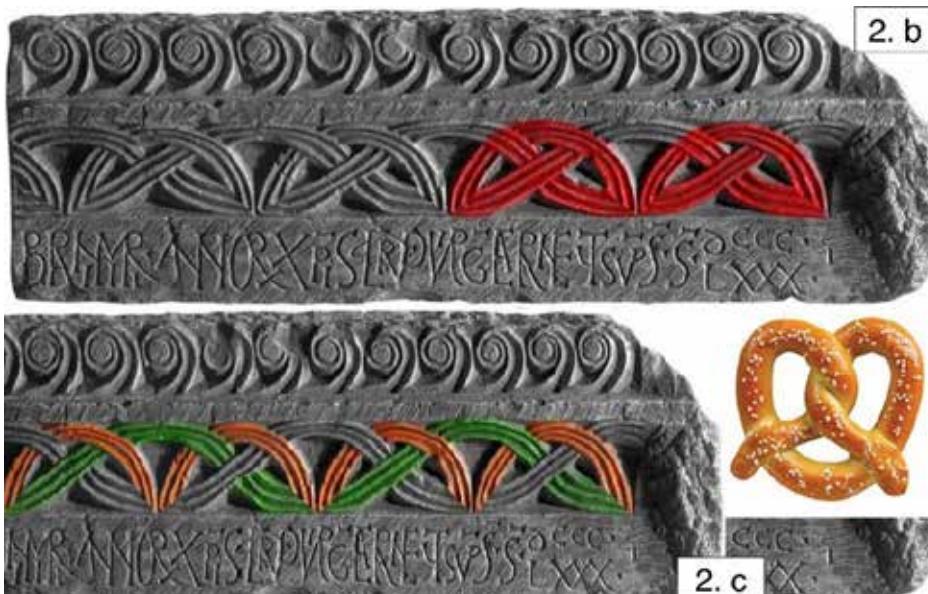


**Figure 2.a** The motifs mentioned in the text marked on the pluteus from Koljani. The pluteus is exposed in The Museum of Croatian Archeological Monuments, Split.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Photo: Miliša, 2014.



**Fig. 2. b** Branimir's architrave from Muć. Interpretation of the past 70 years =perec motiv / pretzel motif (eng.).<sup>4</sup>



**Fig. 2. c** Branimir's architrave from Muć. Interpretation of the early 20<sup>th</sup> century<sup>5</sup>

4 Photo: Miliša, 2014.

5 Figure from Strzygowski, 1927.

Describing the fragment with an inscription of Duke Branimir from Muć, from the year of 888, Josef Strzygowski says:

„[...] first we see three-lane ribboned ribbon, and then a row of spirals, which are connected to the three-lane stalks... What did stone mason want to show when he carved in stone those two lines? Interlace shows semicircles to each other, and each two and two connecting third wavy strip. The interlace is much more noticeable than the Latin inscription. It is carefully carved like the crabs above him.“(Strzygowski, 1929: 91, fig. 64)

According to the description the pretzel motif is not mentioned. The author describes the motif like semicircles and wavy stripes. (Strzygowski, 1927: 48) (**Fig. 2. c**)

The continuity of motifs of endless knot (furthermore all its variants [Balmelle, 1989: 349, 414]), three-strand braid into interlacing (Jakšić, 2000: 196; Balmelle et al., 1989: 120), various geometrical compositions, knotted medallions and four lilies in the form of a cross can be traced since ancient mosaic (Jakšić, 2000: 195–197, 201). These are all motifs derived by interlacing, carved in stone directly transferred from the ancient mosaic. For rosette motifs there are direct examples on ancient mosaics (Balmelle et al., 1989: 97), and for a „wavy rose“ there are only analogies which are not the identical motif (Balmelle et al., 2002: 42, 56). (**Fig. 2. a, 5.**)

### SALOMONOV ČVOR–SOLOMON’S KNOT / Salomons knoten (germ.), Nodo di Salomone (ital.)

The motif of Solomon’s knot (an interwave of two interlocking ellipsoid forms, one inside the other) is one of the oldest interlace motifs. It is also directly derived from depicting the Antique mosaic floors (Piteša, 2012: 138). Twisted Pretzel motifs are one version of Solomon’s knot. (**Fig. 2. a, 3.**) Sometimes it is called central knot (or alternately reversed) (Balmelle et al., 1989: 107). Solomon’s knot could be inscribed within a knotted circle (Balmelle et al., 2002: 88; fig. 3a). Describing a pluteus from the Archaeological Museum in Split, Piteša says: „Between the arch and the frame of the central field a three-ribbon Solomon’s knot is carved“ (Piteša, 2012: 101–103). (**Fig. 3. c**)

**Figure 3. a)** Motiv Salomonovog čvora / Motif of Solomon’s knot on antique mosaics.<sup>6</sup>

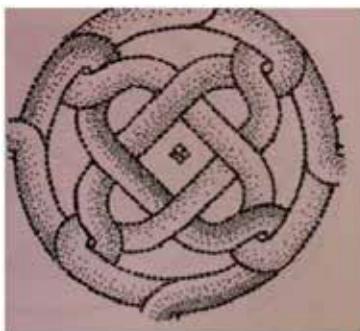
**3. b)** Motif of Solomon’s knot on antique mosaics from Split, Supetar and Vid near Metković.<sup>7</sup>

**3. c)** Solomon’s knot is often confused with a so called “pretzel” motif i.e. endless or infinite knot. Pluteus from the cathedral in Split and the Archaeological Museum in Split.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Drawings: Balmelle 1985.

<sup>7</sup> Photos:Miliša 2013.

<sup>8</sup> Drawing: Balmelle 2002, Photos: Miliša, 2014.



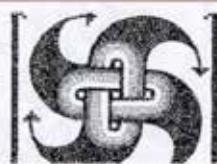
**Nœud de Salomon**

Flechtbandknoten (Salomonknoten)

Solomon knot

Nudo de Salomón

Nodo di Salomone



Var., en boucles lâches

Variante, lockere Ausführung

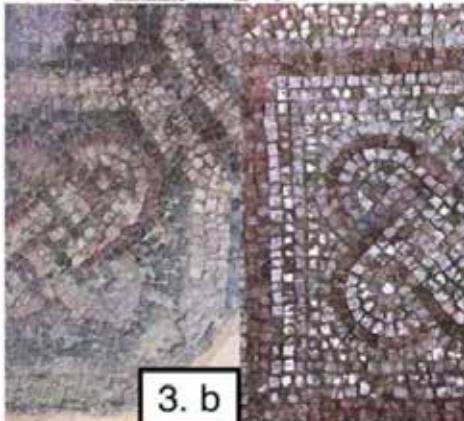
Var., loosely tied

Var., de bucles sueltos

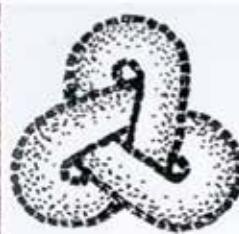
Nodo di Salomone allentato

3. a

Var., autour d'un nœud de Salomon



3. b



**Nœud de Knoten**

Knot of

Nudo d

Nodo ti

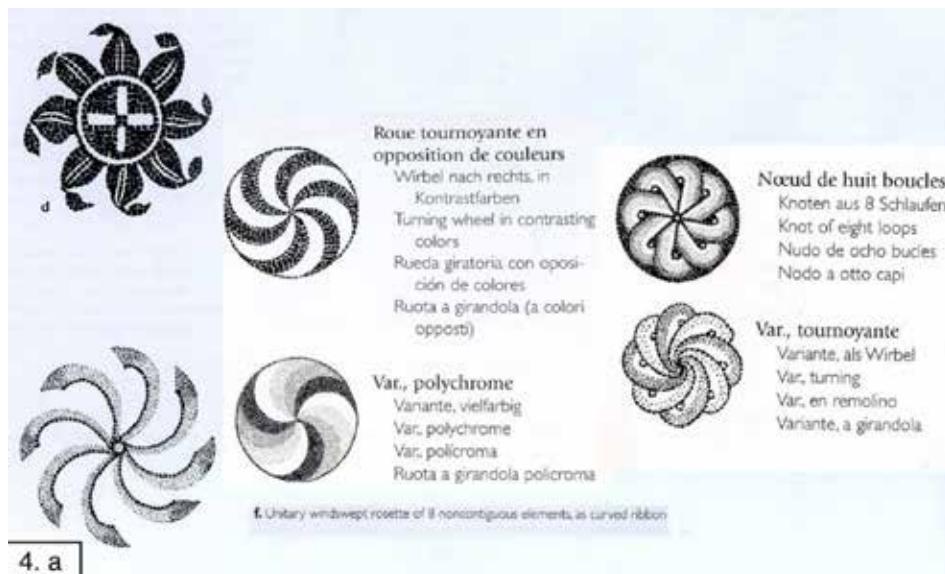


3. c



**ROZETA–ROSETTE / Rosetten (germ.)**

Rosette is defined as a central circular motif. Within this motif there is a flower in different variants. It can appear with rounded petals, pointed petals and with different numbers of petals (Balmelle et al., 2002: 56). The rosette is centralized pattern independent of any external frame and formed primarily of floral elements, which radiate around the point or a central motif, in one or several corollas (Balmelle et al., 2002: 13; Strzygowski, 1929, 25, 96). (**Fig. 4. b**)



**Figure 4. a** A rosette is a centralized pattern independent of any external frame and formed principally of floral elements radiating around a point or a central motif, in one or more corollas.<sup>9</sup> **Figure 4. b)** One side of the ciborium from the church of St. Chrysogon in Zadar. Interpretation of motifs are marked with different colors.<sup>10</sup>

**VIROVITA ROZETA – WINDSWEPT ROSETTE**, swirling rosette<sup>11</sup> or vortex rosette / rosette ondulate, orgirlandola (ital.), wellenförmige Rosetten (germ.) (Balmelle et al., 2002: 56). (**Fig.4. a**)

<sup>9</sup> Drawings: Balmelle, 2002.

<sup>10</sup> Photo: Miliša, 2014.

<sup>11</sup> Windswept – Balmelle et al., 2002: 56, f; swirling – Piteša, 2012: 142.

There are several variations of windswept rosetta in ancient mosaics; with the pointed and radial petals (Balmelle et al., 2002: 62). Like unitary windswept rosette (of 8 adjacent elements, as curved triangular trifid petal) It is important to differentiate a motif of rosette, from motif of rose, especially when adjective vortex is added to the descriptions. Rosette is primarily geometric motif, while the rose has a primarily plant connotation. The best examples to understand diversity between „windswept roses“ as the primary plant and „windswept rosettes“ as geometric motifs are from Krk and Omišalj. (**Fig. 6. b**) Namely, the motif here is conceived in a way that creates a three-strand tress „windswept roses“ whose centers are windswept rosettes. Again, it is obvious that the windswept rose is inappropriate term. Much more appropriate term in this case could be radial.



### VIROVITA RUŽA–WINDSWEPT ROSE/ wellenförmige Rosen (germ.) (Vogüé and Neufville, 1965: 486)

Among the geometric, vegetable and zoomorphic motifs which appear on the Pre-Romanesque interlace sculpture from Eastern Adriatic coast, within a floral motif the motif of „windswept roses“ (or vortical roses) also appears. When windswept rose is described, the combination of terms like rosette, rose, lily, tendrils, wavy and vortical is usually used in literature. In the Glossary the mentioned term is defined as a round, central formations i.e. composition with button in the center around which are the central twisted petals. Seen from the above, all together looks like a rose (Vogüé and Neufville, 1965: 380). (**Fig. 5.**)

This motif is experiencing a whole range of description and interpretation in the technical and scientific literature during the last hundred years. In the book of Frane Bulić vortical rose is defined as a twelve-petals rose.<sup>12</sup> In the description of stone fragments from Vrpolje from the first half of the 20<sup>th</sup> century, written by S. Gunjača, the term „winch“ is used<sup>13</sup> (**Fig. 5. c**). In the documentation about fragments from Rižinice,

12 „Od ornata razabire se obrubni četverostruki gajtan; pak jedan uvojak simboličnog čokota popunjeno dvanaest latičnom ružom“ (Bulić, 1898: 44, pl. XVII/56).

13 „Unutar tog rastvorenog koluta nalaze se dočeci od tri latice, koje su izlazile iz jednog centra, širile se

Vrpolje, Plavno and Biograd, author Nikola Jakšić instead of describing a motif, used term rosettes (Jakšić, 1997: 41–54).

In the following text three different descriptions by three different authors – of the same ciborium from the church of Saint Pelagije from Novigrad in Istra – are given. (Fig. 5. a)

- „[...] scroll with windswept roses and punched dots...“ (Vežić and Lončar, 2009: 260).
- „Floral geometrical scroll which closes circles with windswept roses and circles are joined with characteristic plate with three holes“ (Jurković, 2000: 53).
- „[...] decorated with a row of flowered rosettes which consist of sickle rays“ (Jakšić, 1991: 22). According to the descriptions without photos, it is difficult to conclude that this is the same decoration.

Furthermore, different descriptions of the same author can be found in two different articles. He described the pluteus and pilaster of the altar screen in Valbandon near Fažana:

- „[...] on the cornice there is a classic row of Pre-Romanesque rosettes in an intermittent tendril“ (Jakšić, 2000: 74).
- „The upper beam is carved with a decorative field and decorated with ten three-lane circles with rosettes“ (Jakšić, 1991: 22).



**Figure 5. a** Arcade of the ciborium of Bishop Mauritius from St. Pelagius in Novigrad Istria, near the 8<sup>th</sup> or early 9<sup>th</sup> century.<sup>14</sup>

i savijale prema kružnici u vidu kašika vitla.“ (Gunjača, 2009: 29–31)

14 Vežić, 2009.

**5. b** Virovita ruža /vortex , windswept or swirling rosette (eng.). Right field of pluteus, today located in the north wall of the church of St. Nicholas in Dubrovnik.<sup>15</sup>

**5. c** Vitlo / winch (eng.) In the first half of the 20<sup>th</sup> century this motif was even called a winch.<sup>16</sup> **5. d** We look at the tendril of the same plant or the same plant motif, whose ends become buds of lilies. This is an interesting example of how the „windswept rose“ is actually blooming lily seen from the above. Pilaster from Dubrovnik. Drawings of Voluted stylized scroll.<sup>17</sup>

While describing a fragment of pluteus from Muć Gornji, the author has not used the term „windswept rose“ (Piteša, 2012: kat. br. 150). He describes the motif in detail: „a three-lane circle with three separate, rounded triple ribbons, suggesting a swirling motion“ (Piteša, 2012: 84-86), which seems to be a better solution. Descriptions of the ciborium from St. Grisogono in Zadar (**Fig. 4.b**):

„The ornament is formed by vine scroll, which extends in the form of a wavy line along the arcade. The stalk of vine scroll is three-laned. There is a pattern in branching of short withes, curved in a circular shape with a volute at the end, from it. From withes in circles of stems, curling leaves resemble windswept rosettes. In the triangular fields, there is located one large rosette with a bird and three-cornered pretzel at the bottom. The rosette is composed of concentric circles ... and in it a blooming flower with twelve petals.“ (Vežić and Lončar, 2009: 87, 278).

- „The composition is structured in a way that a continuous series of windswept rosettes goes around the entire surface of the arcades, and in the angles there dominate the plastic rosettes with prominent button in them“ (Jakšić, 2000: 166; Jakšić, 1991: 25).

The monolithic pillar from Dubrovnik has one of the four sides decorated with vertical row of „swirling roses“. „The decoration is made of vertical row of windswept rosettes, which are surrounded by triple strips, which are transformed into knots on the intersection with a rosette. From each opposite knot there comes a lily. With its inner petal the lily touches the ball of windswept rosettes. Spaces between the rosettes and three-ribbon lanes are filled with a lily motif“ (Žile, 1996: 279–295) (**Fig. 5. d**). One side of a ciborium, also from Dubrovnik is characterized by floral ornament with three-lane stalk which is all inside the triangular zones of arcade (Menalo, 2003: 52–53). Peković considered that it is one of the narrow sides of the smaller ciborium (Peković, 2010: 157). Braided tendrils bend in the S lines, ending with a lily motif. In the upper right and left corner it turns into a „windswept rose“ (**Fig. 6. c**). Since it is the tendril of the same plant or the same floral motif, whose ends become buds of lilies, this could be an interesting example of how the „windswept rose“ is actually blooming lily seen from

---

15 Photo: Miliša, 2014.

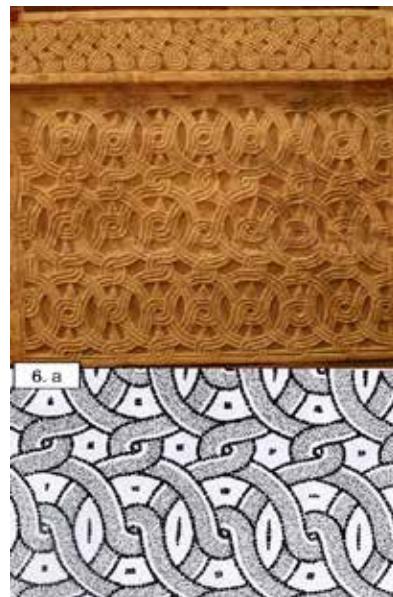
16 Gunjača, 2009.

17 Photo: Miliša, 2012, Drawing: Balmelle, 1985.

above.<sup>18</sup>(**Fig. 5**) Jurković wrote about these fragments attributing them to others in the Dubrovnik area, placing them in the second half of the 10<sup>th</sup> and the first half of the 11<sup>th</sup> century (Jurković, 1985: 195).

### LJILJAN – LILY and Motiv kosog križa od ljiljana / lily cross motif

The lily motif appears on Pre-Romanesque sculptures in several variants. It can be independent as an end of an interlace spire, but also in the composition of the four flowers which are diagonally set, whose lateral petals form heart-shaped empty surfaces. Due to ambiguity in historical descriptions, the lily cross motif could also be defined by someone as a clover motif. (**Fig. 6. b**)



**Figure 6 a.** Interlaced motifs and compositions, also directly derived from Antiquity. The pattern of rows of tangent and intersecting circles, in interlaced and tangentially interlooped bands. Pluteus is exposed at the Archeological Museum in Dubrovnik.<sup>19</sup>

**Figure 6. b** Motiv kosog križa od ljiljana / lily cross motif (eng.) A lily cross motif also could be a “clover motif” if first noticed as such. Pluteus is exposed at the Archeological Museum in Split.<sup>20</sup>

18 More about this subject in – Miliša, 2014.

19 Photo: Miliša, 2012, Drawing: Balmelle, 1985.

20 Photo: Miliša, 2014.



**6. c** These are the best examples for distinguishing a windswept rosette from a windswept rose. Stone reliefs are from Omišalj, Krk and Rab.<sup>21</sup>

**6. d** This is the best example of how the lily motif becomes a windswept rose.<sup>22</sup>

In the article about the so-called sarcophagus of John of Ravenna, Lj. Karaman wrote: „Diagonally crosses are combined of four lilies i.e. stylized three-lobed leaves“ (Karaman, 1924-1925: 50). It looks like he was not satisfied with the term lily cross, although that term is highly accepted among others authors.<sup>23</sup> Z. Gunjača reaffirms Karaman’s thesis that the lily cross motif belongs to the Early Medieval Croatian interlaced decorations (Gunjača, 1992: 194–196). A detailed analysis of lily-crossed motifs can be seen in the article of Basić and Jurković (Basić, 2006: 75–110; Basić and Jurković, 2011: 153–167).

### Motiv LIRICE / motif of lyre

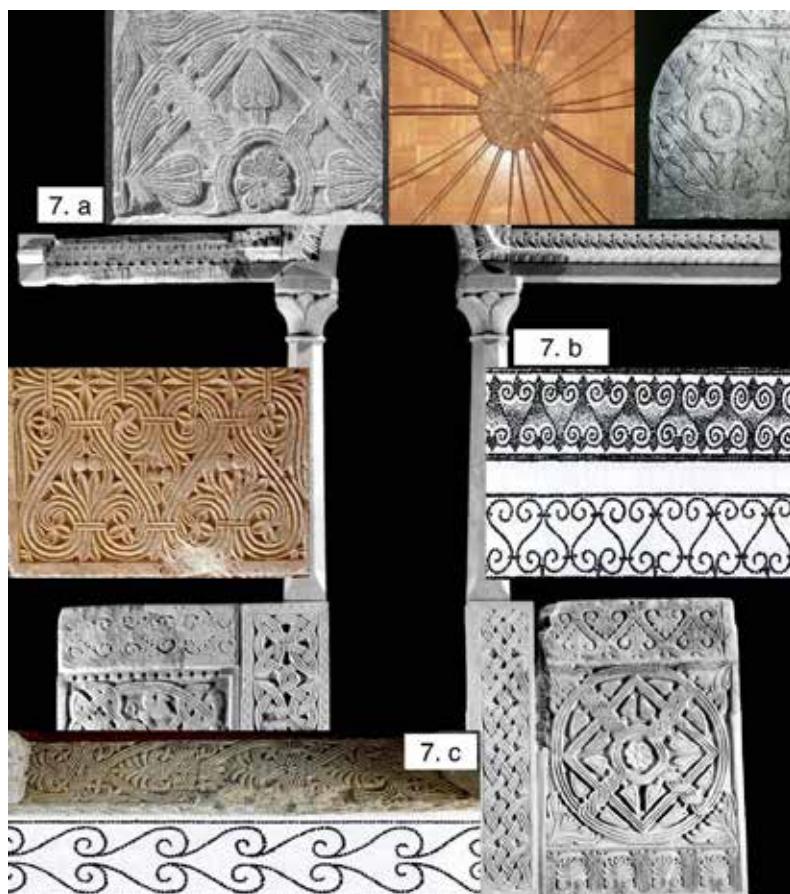
Original Pre-Romanesque doorjambs of the main portal of St. Peter in Dubrovnik are in secondary use (window frames for communion). They are situated on the west wall of the concert hall of the Luka Sorkočević Music School in Dubrovnik.

21 Skoblar, 2006.

22 Drawing: Bakulić, 1999.

23 More about the origin and analogies of lily motifs: Piteša, 2012: 141. More about a lily cross motif: Piteša, 2012: 143.

Some elements of the doorjambs are decorated with this motif. (**Fig. 7. c**) The so-called lyre motif author I. Žile described as a mirrored S spirals: „The decoration is made of the mirrored S spiral system, carried out in two horizontal lines. Spirals ends with a pellet, while the inside of spirals is decorated with palmettos...“ (Žile, 1996: 280). On the Pluteus from Koločep both motifs of vertical and horizontal rows of heart-shaped ornaments are depicted. The motif can also be found among the range of motifs with mosaic composition: „The row of quasi-tangent alternately reversed S-es (forming tangent involuted hearts alternately inverted) linked to the upper and lower curves (Balmelle et al., 1989: 143, a-b). (**Fig. 7. b-c**) Or when they are in a vertical row: „A band of superposed involuted linear hearts, forming a wave-pattern“ (Balmelle et al., 1989: 148, c).



**Figures 7. a** Motiv dna košare / motif of the bottom of a basket (eng.) Pluteus from Božava and Trogir.

- 7. b** Row of quasi-tangent alternately reversed S-es (forming tangent involuted hearts alternately inverted) linked to the upper and lower curves. Altar screen from Koločep.<sup>24</sup>
- 7. c** Motiv lirice / lyre (eng.) Band of superposed involuted linear hearts, forming a wave – pattern.<sup>25</sup>

### GLOSSARY (Balmelle et al., 2002: 25. 26)

**Corolla:** in rosettes, refers to each circle of elements arranged around the center. Rosettes are said to have two or more corollas when their elements appear in more than one row; beyond the second corolla, the elements are never attached to the center.

**Interlaced:** (sculpture): said of two figures or two linear structures formed of bands that pass loosely over and under each other.

**Interlooped:** said of two figures or two linear structures formed of bands that pass tightly over and under each other.

**Motif:** is a simple or complex geometric figure essential to any geometric pattern. A simple motif is defined by a single line, continuous or broken, usually closed, and of a recognizable shape. A complex motif is any autonomous figure made from an ornamented simple motif or by grouping simple motifs.

**Rosette:** centralized pattern independent of any external frame and formed principally of floral elements radiating around a point or a central motif, in one or more corollas. The central motif is necessarily smaller than the surrounding elements. The constituent elements of the first corolla are usually contiguous to the center, unless it is indicated that they are „unattached to the center“. The center of the rosette is most often circular; it is called a „large circle“ when its diameter is equal to or greater than half the radius of the rosette; the center is said to be overlapping if it encroaches on the lower part of the elements in the first corolla.

**Windswept:** said of a rosette all of whose constituent elements curve in the same direction.

Among all the above mentioned descriptions of different motifs on the Pre-Romanesque sculpture, one of the most reputable examples regarding terminology is the book about motifs and motives on ancient mosaics written by Blamelle. Inside the book the drawings are classified in a manner that pays no heed to historical or stylistic considerations and has no chronological significance. The descriptions are purely geometric, even if they tend, to the degree that is possible, towards a standardized terminology. They do not include the interpretations one can give to particular patterns (for example, as projections of vaults, ceilings or domes). It must be emphasized that this classification is arbitrary; its sole criteria are an ordering and grouping by means of

---

24 Photo: Miliša, 2012, Drawing: Balmelle, 1985.

25 Photo: Miliša, 2012, Drawing: Balmelle, 1985.

formal analysis (Balmelle et al., 2002: 13). The most typical motif carved in interlace sculpture, could also be found in mosaic compositions. „Pattern of rows of tangent and intersecting circles, in interlaced and tangentially interloope bands“ (Balmelle et al., 1989:368). (**Fig. 6. a**)

Beside inadequate terminology, variations in descriptions could lead to wrong conclusions, or develop thoughts in another direction. The terminology is necessary, but it must never stop researching thought and must not be purpose to itself. The terms which are used to describe stone reliefs or motifs or ornamental compositions on them are useful for organization and classification of data. They did not exist in the moment when stone sculpture was created. Mostly the terms of motifs were modified through the history by different authors. Deviations in the terminology occurred with the motifs on some other art objects, too. For example, for some parts of the sword: nakrsnica / cross guard – Križnica – križ / cross, or parts of liturgical furniture: oltarna pregrada /altar screen – predoltarna ograda / altar barier–cancellum, etc.

### *Conclusion*

It was difficult to translate this article into another language, because the specific terminology refers to the terms in the Croatian literature. Furthermore, a very important part of the research is related to the analogy of individual motifs and for the same motifs a term in a foreign language is used. Different terminology and descriptions by different authors occurred through time and its prisms. In order to discuss Pre-Romanesque sculpture and its motifs in a richer language, it is necessary to systematize basic terminology. This research should be the first step in an effort of coming closer to the solution of the problem, since in the correct interpretations of motifs and the systematization of terminology lie the answers and solutions of many confusions.

While observing and then describing a motif we must always bear in mind the aspect of the original polychromy. All Pre-Romanesque sculptures were colored, but traces of the original color have been preserved on a few artifacts only. We must not forget that the finishing layer of polychromy on Pre-Romanesque reliefs surely sometimes suggested motif differentiation. What present-day research can give is a range of chemical pigment analyses interpreted in an interdisciplinary collaboration of different activities (Miliša, 2014: 174-200). Giving importance to remains of the original polychromy (not just the visible ones, but also some secondary details) on ancient stone, the main motif can be discerned with certainty from the secondary one and thus provide us with a step forward in understanding of motifs, their mutual relations and meanings.

**REFERENCES:**

1. Balmelle, Catherine, and Michèle Blanchard-Lemée, and Jeannine Christophe, and Jean-Pierre Darmon, and Anne-Marie Gumier-Sorbets, and Henri Lavagne, and Richard Prudhomme, and Henri Stern. *Le décor géométrique de la mosaïque Romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Paris: Picard, 1985.
2. Balmelle, Catherine, and Michèle Blanchard-Lemée, and Jean-Pierre Darmon, and Suzanne Gozlan, and Marie-Pat Raynaud. *Le décor géométrique de la mosaïque Romaine II: Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*. Paris: Picard, 2002.
3. Basić, Ivan, „Skulptura s motivom ukriženih ljiljana na istočnom Jadranu“ [Sculpture with lily-cross motif on the eastern Adriatic] *Radovi studenata Odsjeka za povijest umjetnosti* 4 (2006): 75-110.
4. Basić, Ivan and Miljenko Jurković. „Prilog opusu Splitske klesarske radionice kasnog VIII. stoljeća.“ [Contribution to the opus of the late 8<sup>th</sup> century masonry workshop from Split] *Starohrvatska prosvjeta* 38 (2011): 149-185.
5. Bulić, Fran: *Hrvatski spomenici u kninskoj okolini, uz ostale suvremene dalmatinske, iz doba narodne hrvatske dinastije*, sv. I, [Croatian monuments in Knin aerea, along with other contemporary Dalmatian, from the period of the Croatian national dynasty], Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1888.
6. Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. [Dictionary of Symbols: myths, dreams, customs, gestures, shapes, characters, colors, numbers] Zagreb: Nakladni zavod Matica hrvatske, 1983.
7. De Vogüé, Melchior, and Jean Neufville. *Glossaire de termes techniques à l'usage des lecteurs de "la nuit des temps"*. Zodiaque, 1965.
8. Gunjača, Stjepan. *Tiniensia Archaeologica Historica Topografica*. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2009.
9. Gunjača, Zlatko. „O podrijetlu motiva križa od ljiljana.“ [On the origins of a lily cross motif] In: *Prijateljev zbornik I. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, edited by Joško Belamarić, 193-207. Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1992.
10. Hawkins, Joyce, M., comp. *The Oxford Dictionary of Modern English*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
11. Jakšić, Nikola. *Kiparsko klesarske radionice u Dalmaciji od 9. do 12. stoljeća*. [Sculptors – stonemasonry workshops in Dalmatia from the 9th to the 12th century] PhD diss., Sveučilište u Zadru, 1986.
12. Jakšić, Nikola. „Predromaničko kiparstvo.“ [Pre-Romanesque sculptures] In: *Tisuću godina hrvatske skulpture*, edited by Igor Fisković, 13-26. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1991.
13. Jakšić, Nikola. „Croatian art in the second half of the ninth century.“ *Hortus artium medievalium* 3 (1997): 41-54.
14. Jakšić, Nikola. „Klesarstvo u službi evangelizacije.“ [Stone masonry in the service of evangelization] In: *Hrvati i Karolinzi I. Rasprave i vrela*, edited by Ante Milošević, 192-213. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2000.
15. Jakšić, Nikola. „Valbandon kod Fažane, Vela Boška.“ [Valbandon near Fažana, Vela Boška] In: *Hrvati i Karolinzi II. Katalog*, edited by Ante Milošević, 73-74. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2000.
16. Jurković, Miljenko. „Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture.“ [Contribution to the determining South Dalmatian group of Pre-Romanesque sculpture] *Starohrvatska prosvjeta* 15 (1985): 183-199.

17. Jurković, Miljenko. „Arhitektura karolinškog doba.“ [Architecture of the Carolingian period] In: *Hrvati i Karolinzi I. Rasprave i vrela*, edited by Ante Milošević, 162-189. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2000.
18. Karaman, Ljubo. „Sarkofag Ivana Ravenjanina u Splitu i ranosrednjovjekovna pleterna ornamentika u Dalmaciji.“ [Sarcophagus of John of Ravenna in Split and early medieval interlaced ornaments in Dalmatia] *Starinar* 3 (1924-1925): 43-59.
19. Menalo, Romana. *Ranosrednjovjekovna skulptura. / Early medieval sculpture*. Dubrovnik: Arheološki muzej, Dubrovački muzeji, 2003.
20. Miliša, Miona. „Interpretacije predromaničke pleterne skulpture iz aspekta polikromije i postupka izrade samih kamenih reljefa.“ [Interpretation of the Pre-Romanesque interlace sculpture from the aspect of polychromy and the construction method of the stone relief] *Zbornik radova s prve medievističke znanstvene radionice u Rijeci*, (2014): 173-206.
21. Miliša, Miona. „Motiv virovite ruže na predromaničkom liturgijskom namještaju.“ [Motif of windswept rose on Pre-Romanesque liturgical furniture] *Hrvatski povjesničari umjetnosti: Radovan Ivančević (1931.- 2004.)*, (2014): submitted for printing in August 2014.
22. Pejaković, Mladen. „Znakovi i značenja u hrvatskoj predromanici.“ [Sings and Meanings in Croatian Pre-Romanesque] In: *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost I, Srednji vijek (VII. – XII. stoljeće) Rano doba hrvatske kulture*, edited by Ivan Supičić, Zagreb: HAZU – AGM, 2007.
23. Pejaković, Mladen, *Omjeri i znakovi: ogledi iz starije hrvatske umjetnosti* [Ratios and signs: overviews of the older Croatians art], Dubrovnik: Matica hrvatska, 1996.
24. Peković, Željko. *Crkva Sv. Petra Velikoga, Dubrovačka predromanička katedrala i njezina skulptura / La chiesa di S. Pietro Maggiore, La cattedrale preromanica di Ragusa e il suo arredo scultoreo*. Dubrovnik – Split: Omega Engineering – Centar Studia mediterranea, 2010.
25. Piteša, Ante. *Ranosrednjovjekovni kameni spomenici u Arheološkom muzeju u Splitu. / Early medieval stone monuments in the Archaeological Museum in Split*. Split: Arheološki muzej u Splitu, 2012.
26. Strzygowski, Jozef. *O razvitku starohrvatske umjetnosti. Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. [About the development of early Croatian art. Contribution to the discovery of north-European art] Zagreb: Matica hrvatska, 1927.
27. Strzygowski, Jozef. *Die altslavische Kunst*. Augsburg: Filser, 1929.
28. Vežić, Pavuša and Milenko Lončar. *Hoc Tigmen: ciboriji ranoga srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*. [Hoc Tigmen: Ciboriums from the early Medieval period on the territory of Istria and Dalmatia] Zadar: Sveučilište u Zadru, 2009.
29. Vitruvius Pollio, Marcus. *De architectura libri diecem / Deset knjiga o arhitekturi*. Translated by Matija Lopac and Vladimir Bedenko, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 1999.
30. Žile, Ivica. „Novi nalazi predromaničke plastike u dubrovačkom kraju.“ [New findings of Pre-Romanesque sculpture in Dubrovnik area] In: *Starohrvatska spomenička baština: rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, edited by Miljenko Jurković and Tugomir Lukšić, 279–295, Zagreb: MGC – Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu – Nakladni zavod Matica hrvatske, 1996.

## Predromanička pleterna skulptura: problem terminologije motiva u kamenu

**Apstrakt:** Kamena skulptura iz perioda između početka 8. i kraja 10. veka karakteristična je po pleternim kompozicijama koje ukrašavaju crkveni nameštaj i arhitektonske elemente toga vremena. Proučavajući predromaničke kamene fragmente s pleternim motivima i njihove interpretacije u literaturi, dolazi do izražaja neusklađena terminologija.

Od samih početaka razvoja arheologije i istorije umetnosti u Hrvatskoj, još u 19. veku su uvedeni nazivi za motive isklesane u kamenu na pleternim reljefima ranog Srednjeg veka. Na području istočnog Jadrana, motivi su obično dobijali imena prevođenjem terminologije iz strane literature (italijanske ili nemačke). Različiti autori koriste se različitim varijantama opisujući motive izvedene u pleteru. Uzimajući u obzir kompozicije motiva na nekim pleternim reljefima ranog Srednjeg veka, kao i njihove interpretacije u literaturi, uočava se nedoslednost u terminologiji motiva na reljefima. Nomenklatura motiva, odnosno terminologija je zaista važna kako bi se moglo razgovarati o određenim pojavama, ali ona ponekad navodi istraživača na pogrešan trag. Neophodna je diferencijacija termina i objektivno usaglašavanje različite terminologije za iste pojmove, odnosno jednake terminologije za različite pojmove, uvek imajući u vidu razdoblje u kojem se određeni pojam koristi, kao i njegovo izvorno poreklo.

**Ključne reči:** predromanička kamena skulptura, pleterni reljefi, motivi, terminologija, srednjovekovne kompozicije.

## **Uloga dramskog pisca u razvoju pozorišne publike**

**Apstrakt:** Svrha ovog rada je da ukaže na inovativan pristup u razvoju mlade pozorišne publike. Polazne osnove rada su nezainteresovanost mlađih za kulturnu participaciju i njihovo nezadovoljstvo ponudom kulturnih sadržaja u gradovima u kojima žive, pa je predmet istraživanja definisan kao potraga za teorijom koja će poslužiti kao uporište za pronalaženje odgovarajućeg rešenja (modela) za razvoj mlade pozorišne publike. U prvom delu rad se bavi publikom, njenim razvojem i značajem tog polja za menažment u kulturi. U drugom delu rada analizira se pojam motiva, kao dominantne karakteristike interesovanja, sa fokusom na teoriju funkcionalne autonomije motiva Gordona Olporta (Gordon Allport) i njenu moguću primenu u procesu motivisanja mlađih za odlazak u pozorište. Funkcionalna autonomija smatra zrele motive kao raznolike, samostalne, savremene sisteme koji izrastaju iz prethodnih sistema, ali su funkcionalno nezavisni od njih. Neke ‘instrumentalne’ aktivnosti, odnosno oblici ponašanja koji su služili za zadovoljenje nekog primarnog motiva, tokom vremena mogu postati cilj i poprimiti motivaciona svojstva. Polazimo od pretpostavke da je teoretski moguće zainteresovati mlađe za pozorište ukoliko bi pozorišne predstave obradivale njima bliske teme ili probleme. Ovu pretpostavku potvrđuju rezultati istraživanja<sup>1</sup> koji govore u prilog tome da bi veliki procenat novosadskih učenika srednjih škola, koji retko ili nikada ne idu u pozorište, bili motivisani da gledaju takvo ‘instrumentalno pozorište’. Uočeno je da dramski pisci moraju imati vodeću ulogu u tom procesu. Umesto zaključka izložene su delotvorne preporuke za stvaranje takvih predstava za mlađe.

**Ključne reči:** pozorište, razvoj mlađe pozorišne publike, motivacija, funkcionalna autonomija motiva, dramski pisac.

1 Reč je o primjenjenom naučnom istraživanju, spovedenom u cilju izrade doktorske disertacije autorke pod nazivom „Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište“, odbranjenoj na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Doktorska disertacija predstavlja obimna teorijska i empirijska interdisciplinarna istraživanja korelacije, tj. međusobnih uticaja, tri ključna posmatrana fenomena: 1. kulture i društva kao izvora socijalizacije, 2. agenasa socijalizacije koje čine: škola, pozorište i sredstva masovne komunikacije (televizija, štampa, radio i internet) i 3. interesovanja učenika srednjih škola za pozorište.

*Uvod*

Ovaj rad ima teorijsko uporište u menadžmentu u kulturi kao primjenjenoj naučnoj disciplini čiji je osnovni cilj „pronalalaženje odgovarajućih organizacionih rešenja (modela), koji u najvećoj meri doprinose razvoju, društvenoj i tržišnoj efikasnosti kulturnih delatnosti (Dragićević Šešić i Stojković, 2007: 11). Problem koji je identifikovan u praksi, a od kojeg polazi ovo istraživanje, ogleda se u sledećem: „statistički podaci o participaciji u kulturi, pokazuju da broj posetilaca događaja u kulturi dramatično opada, kao i da mladi sve manje učestvuju u događajima koje organizuju ustanove i organizacije u kulturi“ (Mihaljinac i Tadić, 2016: 18); činjenice su da je „nezainteresovanost, limitirajući faktor za kulturnu participaciju srednjoškolske populacije“ (Mrda, 2011: 127), te da je „70,8 % učenika u Srbiji relativno nezadovoljno kulturnom ponudom i kulturnim životom u mestu gde idu u srednju školu“ (Mrda, 2011: 65-68). Ideja, ili možda je bolje reći zaključak na koji se naslanja ovo istraživanje jeste, da u naporima za unapređenje participacije u kulturi, zapravo „nedostaju inovativniji koncepti za privlačenje i razvoj kako stalne i nove publike, tako i nepublike“ (Mihaljinac i Tadić, 2016: 19). Predmet ovog istraživanja možemo definisati kao potragu za takvim ‘inovativnijim konceptom’, tačnije za teorijom koja će poslužiti kao uporište za pronalalaženje odgovarajućeg rešenja (modela) za razvoj mlade pozorišne publike, koji bi doprineo razvoju, društvenoj i tržišnoj efikasnosti pozorišne delatnosti. Uzimajući u obzir pomenute činjenice, istraživanje nas je dovelo do prirode motiva kao najdominantnije karakteristike interesovanja, kao i do teorije o funkcionalnoj autonomiji motiva Gordona Olporta (Gordon Allport). Premisa da pozorište ne postoji bez publike, što bi mogli nazvati tvrdnjom „koja već ima aksiomatski karakter u pozorišnim krugovima“ (Tomka, 2015: 27), kao i identifikovan problem, odredili su opšti cilj ovog rada, koji ćemo definisati kao apel za razvoj mlade pozorišne publike. To mora postati centralna tema za promišljanje svih pozorišnih stvaralaca, ne samo onih koji deluju u oblasti menadžmenta u kulturi. Polazimo od prepostavke da je teoretski moguće zainteresovati mlade za pozorište ukoliko bi pozorišne predstave obrađivale njima bliske teme ili probleme.

Istraživanje, čiji se delovi rezultata iznose u ovom radu, sprovedeno je tokom 2015. godine u novosadskim srednjim školama. U istraživanju je primjenjen proporcionalni stratifikovani slučajni uzorak koji procentualno odražava strukturu srednjoškolskog sistema u Novom Sadu.<sup>2</sup> Instrument (upitnik) korišćen u tom

<sup>2</sup> Istraživanjem je obuhvaćeno osam srednjih škola: Medicinska škola „7. april“, Poljoprivredna škola sa domom učenika Futog, Gimnazija „Jovan Jovanović Zmaj“, Škola za dizajn „Bogdan Šuput“, Tehnička škola „Mileva Marić Ajnštajn“, Srednja mašinska škola Novi Sad, Srednja škola „Svetozar Miletić“ i privatna „E-gimnazija“, čime je obuhvaćeno opšte, umetničko i srednje stručno obrazovanje. Anketirano je 648 učenika, od prvog do četvrtog razreda, 28 različitih smerova.

istraživanju izradio je autor ovog rada uz stručnu pomoć Slobodana Mrđe, koordinatora istraživačkog odeljenja Zavoda za proučavanje kulturnog razvijanja. Instrument se sastojao od opšteg uvodnog i četiri specijalizovana dela, sa ukupno 54 pitanja, otvorenog i zatvorenog tipa. Uz pomoć grupe pitanja o pozorištu, pokušali smo da dobijemo što bolji uvid u odnos mlađih i pozorišne umetnosti i otkrijemo potencijalne mogućnosti za razvoj interesovanja učenika za pozorištem. U ovom radu iznose se rezultati koji se odnose na tri pitanja iz pomenutog upitnika.

### *Publika i njen razvoj*

Pojam publika se, u najopštijem smislu, odnosi na primaocu poruka, nezavisno od prirode medija preko kojih se odvija komunikacijski proces ili nezavisno od sadržaja poruka. Ovaj pojam ima različite i brojne kategorizacije u zavisnosti od polja istraživanja autora: stalna, redovna, povremena, potencijalna, prava, elitna, masovna, aktivna, posebna, nepublika, slučajna, retka, jednostavna, difuzna, disperzna, raspoloživa, neraspoloživa, moguća, akciona, akter-publika, diskurs-publika, publika po navici, po izboru, publika iznenadenja (Alexander, 2007; Ambergcrombie & Longherst, 1998; Bollo, Da Milano, Gariboldi & Torch, 2017; Digl, 1998; Dragićević Šešić i Stojković, 2007; Mrđa, 2010; Tomka, 2015). U oblasti teatrolologije publika se posmatra kao „recipijent sadržaja, gde analiza recepcije može da osvetli i informiše i samu analizu tih sadržaja“ (Tomka, 2015: 6). S obzirom da ovaj rad obrađuje onaj deo stanovništva koji ide ili ne ide u pozorište, reč je o ‘posebnoj’ publici, čime se podrazumeva publika određene umetničke forme. Pod pojmom ‘pozorišna publika’, podrazumevamo onaj deo populacije koji često posećuje pozorište. ‘Moguća pozorišna publika’ je onaj deo stanovništva koji povremeno ide u pozorište. ‘Pozorišna nepublika’ je onaj deo stanovništva koji retko ili nikad ne posećuje pozorište.<sup>3</sup>

Podsticanje kulturne participacije<sup>4</sup> jedan je od osnovnih zadataka kulturnih politika u demokratskim državama, te se u tom kontekstu oformio i pojam razvoj publike u „diskursu demokratije, ljudskih i građanskih prava i prava na kulturu“ (Mihaljinac i Tadić, 2016: 14). Razvoj publike je jedan od glavnih prioriteta programa EU *Kreativna*

3 Upotreba termina ‘nepublika’ vezuje se za Fransa Žansona (Francis Jeanson) koji je, pre svega, proučavao pozorišnu publiku i koji je napravio podelu na: ‘publiku’, ‘moguću publiku’ i ‘nepubliku’ (videti u Mrđa, 2010: 279).

4 Kulturna participacija se vezuje za kulturne prakse pojedinaca. Ona obuhvata aktivnosti ‘kulturne proizvodnje’ što se odnosi na amatersko ili profesionalno bavljenje umetnošću ili kreativnim hobijem; i dva tipa ‘kulturne potrošnje’ (posete institucijama kulture i događajima – tzv. ‘javna kulturna recepcija’ i recepcija sadržaja iz kulture kod kuće – tzv. ‘privatna kulturna recepcija’, koja se najčešće odvija preko masovnih medija). Važno je naglasiti da kulturna participacija ne ostvaruje nužno i kulturnu recepciju, ukoliko pošiljalac i primalac nemaju zajednički opšti kod komunikacije i primalac ne obraća pažnju na sadržaj i formu komunikacije (Morrone, 2006).

*Evropa.* O ovoj temi objavljen je značajan broj izveštaja<sup>5</sup>, u kojima se analiziraju, pre svega stavovi teoretičara, a zatim i iskustva različitih organizacija u kulturi na polju razvoja publike. Naslanjajući se na teoriju i praksi u svojim zaključcima, autori izveštaja redefinišu osnovne pojmove i daju opšte preporuke za promišljanje i aktivnosti u pravcu razvoja publike. Kao i većina pojmove u oblasti društvenih nauka, tako i pojam ‘razvoj publike’ nema usaglašenu definiciju. Analizom mnogobrojnih pristupa razvoju publike, zatim analizom pomenutih, ali i drugih izveštaja stručnjaka, ukratko izlažemo najvažnije: aktivnosti na polju razvoja publike uključuju tri osnovna aspekta – edukativni, marketinški i umetnički; razvoj publike mora razlikovati dva osnovna pristupa – razvoj postojeće publike i razvoj publike iz redova nepublike; razvoj publike je dinamičan i neprekidan proces koji zahteva veoma širok opseg aktivnosti na razbijanju fizičkih, psiholoških i socijalnih barijera; razvoj interesovanja za umetnost ima ključnu ulogu; prednosti razvoja publike treba da bude ekonomska sigurnost umetničke industrije; aktivnosti moraju biti usmerene na promenu stavova nepublike; neophodno je permanentno istraživanje u cilju potpunog upoznavanja publike, a posebno nepublike; kulturne ustanove moraju prilagoditi svoje programe kako bi ih učinile interesantnim za različite ciljne grupe; razvoj publike predstavlja životnu snagu umetničke organizacije; neophodno je staviti publiku u središte delovanja kulturne organizacije i promovisati inovativne modele aktivnog učešća publike u stvaranju umetnosti (Cuenca & Makua Biurrun, 2017; Danoff Fanizza, 2016; Digl, 1998; Dragan, 2016; Dragićević Šešić i Stojković, 2007; Hayes, 2003; Hayes & Slater 2002; Kawashima, 2000; Maitland, 1997; Mihaljinac i Tadić, 2016; Nemanjić, 1991; Pick, 2011; Rogers, 1998; Suonsyrjä, 2007; Tomka, 2015).

5 1) The role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue, Report, EUROPEAN AGENDA FOR CULTURE, WORK PLAN FOR CULTURE, 2011-2014 January 2014. [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/201405-ome-diversity-dialogue\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/201405-ome-diversity-dialogue_en.pdf) (pristupljeno 19.04.2020);

2) Audience building and the future Creative Europe, Programme by Anne Bamford and Michael Wimmer, EENC, Short Report, January 2012.

<https://www.creativeeuropeireland.eu/content/resources/4.%20Audience%20building%20and%20Creative%20Europe.pdf> (pristupljeno 19.04.2020.);

3) European Audiences: 2020 and Beyond, EUROPEAN COMMISSION, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2012. (pristupljeno 19.04.2020);

<https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/9f59889c-c071-4e52-875a-21a007fdbf09/language-en> (pristupljeno 19.04.2020);

4) Study on Audience Development. How to place audiences at the centre of cultural organizations, Final Report, EUROPEAN COMMISSION, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. <https://www.europa-creativa.eu/Files/uploads/460-Audience%20Development%20Study%202017.pdf> (pristupljeno 19. 04. 2020.)

5) How can we engage more young people in arts and culture? A guide to what works for funders and arts organizations. London: New Philanthropy Capital, 2019. Pristupljeno 10.03.2020.

<https://www.thinknpsc.org/wp-content/uploads/2019/08/Arts-Engagement-Report-2019-web.pdf>

Stvaraoci i publika čine osnovu kulturnog sistema<sup>6</sup>, iz tog razloga su nauka i praksa menadžmenta u kulturi, nezamislivi bez razmišljanja o razvoju publike. Teško je naći literaturu, a posebno udžbenike iz menadžmenta kulture i umetnosti a da se u njima ne pominje značaj publike. Preporuke za negovanje i razvoj publike u udžbenicima menadžmenta u kulturi kreću se preko brige o tome koliko je za publiku komplikovana kupovina karata, do velikog broja animacionih metoda i projekata<sup>7</sup> koji imaju izrazito značajan potencijal u podsticanju interesovanja za kulturu i umetnost. Međutim, i pored brojnih animacionih oblika putem kojih se može razvijati odnos između umetnosti i publike, u praksi se oni nedovoljno koriste. „Rad sa publikom putem animacije gotovo da ne postoji u tradicionalnim ustanovama kulture“ (Dragičević Šešić i Stojković, 2007: 221-236), što je slučaj i sa pozorištem. Razloge za neiskorišćen potencijal animacije možemo potražiti u kompleksnosti takve kulturne akcije, u malom broju učesnika animacionih radionica, u neposedovanju kapaciteta, nemotivisanosti zaposlenih, ili u stavu da takve „edukativne programe treba da sprovode škole, odnosno neke druge institucije“ (videti u Dragin, 2019: 39).

Kada govorimo o razvoju publike, neizostavno moramo ukazati na neke od ključnih pojmoveva na tom dinamičnom polju, a to su kulturne potrebe, kulturne navike, interesovanja, motivi i ukusi. Prema Nemanjiću, kulturna potreba se „podstaknuta kulturnom proizvodnjom, formira kao kulturni interes povezan s kulturnom vrednošću“ (Nemanjić, 1991: 23). Kulturne potrebe su motiv za učešćem u kulturnim aktivnostima i „predstavljaju deo ljudske motivacione strukture – to su težnje koje se zadovoljavaju kroz simboličku komunikaciju“ (Cvetičanin i Milankov, 2011: 7). One nastaju putem iniciranja i razvoja interesovanja za umetnost; interesovanja su preduslov razvoja umetničke publike (Dragin, 2016). Priroda interesovanja i motivi, kao njihova dominantna karakteristika, su veoma važni za ovo istraživanje i o njima ćemo govoriti u sledećem poglavljju. Zbog veoma kompleksne prirode, kulturne potrebe iako, manje ili više prisutne u svima nama, često ostaju neispunjene i nerazvijene, što znači da „ličnost, nije na vreme, u periodu razvoja, stekla kulturne navike“ (Dragičević Šešić i Stojković,

6 Kulturni sistem je, kao i svi drugi društveni sistemi, međuodnos koji se uspostavlja između različitih partnera koji igraju određenu ulogu i ispoljavaju neku moć (političku, finansijsku, simboličku) na polju. Porodice koje čine jedan kulturni sistem su stvaraoci sa jedne, i publika sa druge strane. Oni čine horizontalnu liniju sistema, koja je presećena vertikalnom linijom, odnosno porodicom donosioca odluka i porodicom posrednika kulture (Molar, 2000).

7 Koncept animacije razvio se kao kreativno posredništvo putem kojeg se „uspostavlja živ odnos između primaoca i kulturnih aktivnosti“ (Mišel Simono prema Dragičević Šešić i Stojković, 2007: 221). Tokom vremena razvijeni su brojni oblici, vrste i animacioni projekti koji su jedan od napogodnjih pristupa u radu sa publikom. Animacija može podrazumevati prateći program (na primeru pozorišne predstave – izložbe fotografija ili kostima, predavanja, razgovori sa stvaraocima, projekcije filmova u skladu sa temom predstave i sl.), do složenih stvaralačkih radionica (ekspozicione, simulacione, kreativne radionice poput forum teatra, psihološke poput psihodrame ili pričaonica).

2007: 22). Po pitanju ispitivanja ukusa<sup>8</sup> oslanjamo se na Kantovo određenje ukusa kao „moći prosuđivanja jednog predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja, bez ikakvog interesa“ (Kant, 1991: 120).

### *Pozorište za mlade*

Dragićević Šešić i Stojković ukazuju da „interesovanja imaju suštinsku ulogu u razvoju kulturnih potreba i kreativnog ponašanja“ (2007: 20). Shodno tome, jedno od pitanja ovog rada je kakve i kolike su ‘realne šanse’ u današnjoj Srbiji zainteresovati takozvanu ‘generaciju Z’<sup>9</sup> za pozorište - generaciju koja je stvarni svet zamenila digitalnim svetom i koju pozorište ne zanima. Interesovanja, kao ključni pojam u ovom pitanju pripadaju „onim fenomenima kada se određeni pojам ubraja u najfrekventnije, jer je široko ušao u svakodnevnu govornu komunikaciju, da čak i u stručnoj javnosti vlada prošireno uverenje da su interesovanja opštepoznate pojave“ (Dragin, 2016: 197). U kontekstu pojmovnog određenja interesovanja, suština mnogobrojnih definicija<sup>10</sup>

8 U sociološkim istraživanjima ukus se operacionalizuje na dva načina. Prvi, verbalnim izražavanjem ocena konkretnih umetničkih dela ili kroz verbalno izražavanje preferencija određenih umetničkih žanrova (Bourdieu, 1984; Peterson, 1992) i drugi kroz ponašanje, odnosno kulturne aktivnosti kao što su posećivanje određenih događaja iz oblasti kulture (koncerata, pozorišta, muzeja i dr.), gledanje filmova, čitanje knjiga i sl. (Chan i Goldthorp, 2005; Van Rees, K., Vermunt, J., i Verboord, M. 1999). Nezaobilazna polazna tačka u proučavanju problematike ukusa je Burdijeov koncept kulturnog kapitala, koji se velikim delom zasniva na razlikama u ukusima. Među ljudima postoji razlike u ukusima koje se temelje na njihovoj klasnoj pripadnosti. Burdije razlikuje tri zone ukusa koje približno odgovaraju obrazovnim nivoima i društvenim klasama: *legitimni ukus – Highbrow taste* (preferencije za umetnička dela visoke kulture), koji je prisutniji kod višeg obrazovnog nivoa, a najzastupljeniji je u delovima dominantne klase koje su najbogatije u obrazovnom kapitalu, *osrednji ukus - Middle-brow taste* (preferencije za manje značajna dela legitimne umetnosti i najbolja dela popularne umetnosti), koji je prisutniji u srednjoj nego u radničkoj klasi i *popularni ukus - Low-brow taste* (preferencije za dela legitimne umetnosti koja su izgubila svoj prestiž kroz proces popularizacije i dela popularne umetnosti koja nemaju umetničke pretenzije), koji je najrasprostranjeniji u radničkoj klasi. Herbert Gans predlaže tipologiju ukusa koja sadrži pet kultura ukusa: visoka kultura, viša-srednja kultura, niža-srednja kultura, niska kultura i kvazifolkorna niska i ovih pet tipova ukusa su prvenstveno klasno određeni (Gans, 2008 prema Mrda, 2016: 20-22).

9 O nazivu ove grupe i godištima koja joj pripadaju, stručna javnost još uvek nije saglasna. Najčešće se govori o generacijama koje su rođene u drugoj polovini 90-tih, ali do kog godišta – još uvek nije precizirano. U nekim izvorima se kao kraj navodi 2006. godina, u drugim 2010-a, u trećim 2014. godina i sl. Označavaju se kao nova generacija, koja odrasta u informatičkom svetu kao svom prirodnom okruženju, i koja daje prednost virtualnom druženju.

10 Među autorima, koji su prvi dali određeniju definiciju pojma interesovanja, navodimo Frajera (Fryer, 1931: 15) koji kaže da su interesovanja „predmet ili aktivnosti koji izazivaju prijatno osećanje u jedinku“. Strong, koji ima najviše uticaja u oblasti profesionalnih interesovanja, interesovanja definiše kao „stanje (duha) dopadanja/ nedopadanja povezano sa vršenjem neke aktivnosti ili zamisli o izvođenju aktivnosti“ (Strong, 1955. u Pantić, 1980: 27). U kontekstu umetničkih interesovanja, zanimljivo je viđenje Dejmunda

ovog pojma, sažeta je u isticanju njegovih karakteristika, a najdominantniji su motivi.<sup>11</sup> Motivi su jedan od ključnih pojmova najuticajnijih teorija razvoja ličnosti.<sup>12</sup> Kurt Levin (Kurt Lewin) ne postavlja pitanje odakle i kako motivi nastaju, da li su instinkтивni ili potiču iz proživljenog iskustva, već se fokusa na to kako oni rade i kako njima rukovoditi ponašanje pojedinca. Po njemu ponašanje pojedinca je uvek orijentisano prema nekom cilju i svaka osoba uvek pokušava nešto, pri čemu su intencija (želja ili namera) i akcija, koje nastaju iz motiva, ciljeva i onoga kako osoba opaža efekat svog ponašanja i prati principe polja, ono što predstavlja pokretača svih zbivanja (Živković, 2011: 22). Henri Mari (Henry Murray) smatra da motivacija usmerava i upravlja ponašanjem i da je ona osnovna karakteristika svakog pojedinca (Fulgosi, 1997). Alfred Adler je motivacionu silu smatrao osnovom svih akcija i ponašanja (2012). „Motivacija je proces pokretanja ličnosti na aktivnost, a motivi su pokretačke snage koje izazivaju aktivnost čoveka“ (Rot, 2010: 268). Pec motivaciju definiše kao stanje u kojem smo podstaknuti unutrašnjim potrebama, željama ili motivima na određenu aktivnost usmerenu prema dostizanju nekog cilja (Petz, 1992). „Motivi su psihološki činioци koji pokreću na aktivnost, usmeravaju i održavaju aktivnost radi dostizanja cilja kojim se može zadovoljiti određena potreba“ (Kordić i Pajević, 2007: 108).

---

koji povezuje interesovanja sa kulturnim aktivnostima i kaže da su interesovanja „dispozicija da se čovek angažuje u nekoj kulturno razrađenoj aktivnosti bez obzira na bilo kakvu nagradu sem zadovoljstva koje ima od toga što primenjuje tu dispoziciju“ (Diamond, 1957: 294). Od domaćih autora koji su izučavali tu pojavu posebno je značajan Rot koji interesovanja definije kao „težnju pojedinca da redovno obraća pažnju na određene subjekte i sadržaj i da se njima bilo mentalno (u mislima), bilo aktivno bavi“ (2010: 124). Prema Zvonareviću pojava interesovanja se odnosi na „manje ili više trajnu usmerenost čovekove svesti i aktivnosti na određene sadržaje, a samo bavljenje tim sadržajima povezano je subjektivno sa zadovoljavanjem nekih unutrašnjih potreba dotičnog pojedinca“ (1973: 111). Nakon uvida u brojna viđenja ove pojave, smatramo da je Dragomir Pantić najdublje pronikao u prirodu interesovanja i po njemu ona su „jedan oblik (uglavnom terminalnih) vrednosti za koji je karakteristična zaokupljenost svesti omiljenim sadržajima i/ili bavljenje izabranim aktivnostima“ (Pantić, 1980: 29).

11 Pored motiva, autori navode i sledeće karakteristike interesovanja: dispozicije, da su vrednosno obojeni, da su osećanja, selektivne orijentacije, aktivnosti, obraćanje pažnje, preferencije, potrebe, (pozitivni) stavovi, preokupacije. Autori koji ističu motivacioni aspekt interesovanja su J. Gilford, R. Katel, E. Herlok, S. L. Rubinštajn, M. Zvonarević, I. Toličić, D. Pantić, Lj. Kocić, N. Havelka (u Đermanov, 2005: 25).

12 Pregled „psiho-socijalne arene“ kroz 20. vek, vezan za teorije ličnosti i teorije motivacije, može izgledati na sledeći način: psihodinamičko gledište: Sigmund Freud (psihoanaliza), Karl Gustav Jung (analitička psihologija), Alfred Adler (individualna psihologija), Karen Hornej (neuroza i ljudski razvoj), Erik From (bekstvo od slobode); H. S. Salivan (interpersonalna teorija psihijatrije); Erik Erikson (Erik Erikson; ego psihologija); humanističko gledište: Karl Rodžers i Abraham Maslov (teorije samoaktualizacije I i II); Rolo Mej i Viktor Frankl (Rollo May, Victor Frankl; egzistencijalistička psihologija); gledište u odnosu na osobine ličnosti: Gordon Olport (teorija crta), Rejmond Katel (Raymond B. Catell; faktor-analitička teorija); biheviorističko stanovište: Skinnerov radikalni biheviorizam; kognitivno gledište: Džordž Keli (George A. Kelly: psihologija personalnih konstrukata), Albert Bandura (društveno-kognitivna teorija (Živković, 2011)).

Gordon Olport u svojoj teoriji razvoja ličnosti, poklanja izuzetnu pažnju motivima (1969: 254–297). On ističe da je analiza prirode motivacije, stožer svake teorije ličnosti. Pod motivima podrazumeva svaki unutrašnji uslov u pojedincu koji navodi na akciju ili mišljenje. Olport smatra da adekvatna teorija ljudskih motiva treba da zadovolji nekoliko zahteva, ali, kao prvo, ona treba da prizna savremenost motiva; bilo šta da nas pokreće mora da to čini sada. Teorija o ljudskim motivima, treba da bude pluralistička – ona koja dopušta mnoge tipove motiva. Zatim, adekvatna teorija motivacije treba da pripiše dinamičku snagu kognitivnim procesima, na primer, planiranju i nameri. Prema Olportu, namera je, oblik od centralne važnosti za razumevanje ličnosti. Kao i svi motivi, namera se odnosi na ono što individua nastoji da uradi. Namera je motiv u kome se stapaju želja i razum. Namere nekog lica su, na kraju krajeva, kaže Olport, njegovi karakteristični interesi. Poslednji Olportov zahtev za adekvatnu teoriju motivacije jeste da ona treba da predstavlja stvarnu jedinstvenost motiva, pri čemu autor ukazuje na razliku između konkretnog i apstraktnog gledišta o motivima.

Teoriju funkcionalne autonomije motiva smatramo najvažnijom u kontekstu razvoja mlade pozorišne publike. Ovu teoriju Olport smatra opštim zakonom motivacije, jer uzima u obzir stvarnu jedinstvenost ličnih motiva i razmatra sva druga merila za jednu adekvatnu teoriju motivacije. Olport kaže da to „nikako nije jedini validan princip pogodan za razvoj ljudskih motiva, niti on objašnjava svaku motivaciju“, ali on pokušava da izbegne ograničenja jednoobraznih, krutih, apstraktnih teorija i teorija koje gledaju unazad, a pre svega traži priznanje da je stvarni karakter zrele motivacije spontan, promenljiv i napred usmeren. Funkcionalna autonomija smatra zrele motive kao raznolike, samostalne, savremene sisteme koji izrastaju iz prethodnih sistema, ali su funkcionalno nezavisni od njih. Oblici ponašanja koji su služili za zadovoljenje nekog primarnog motiva tokom vremena mogu postati cilj i poprimiti motivaciona svojstva. Drugim rečima, aktivnost koja je prvobitno vezana za zadovoljenje nekog motiva vremenom može postati autonomna i sama sebi cilj. Olport daje mnogo primera: bavljenje književnošću, negovanje dobrog ukusa u odevanju, upotreba kozmetičkih sredstava, šetnje po javnim parkovima ili zima provedena u Majamiju – sve bi to moglo na prvom mestu da služi, recimo seksualnim interesima. Ljudi koji odu u penziju, nastavljaju i dalje da obavljaju svoj posao, primer za to su neretko piloti, moreplovci, profesori univerziteta. Motiv da se obavlja posao je isprva bio da se zaradi za život, ali je vremenom postao cilj za sebe, i kako individua (ili motiv) sazreva, veza sa prošlošću se kida. „Veza je istorijska ali nije funkcionalna“ (Olport, 1969: 294). „Svaka od ovih ‘instrumentalnih’ aktivnosti može da postane i interes sam za sebe, da ostane to za ceo život“ (Olport, 1969: 295). „Ono što je nekada bilo nebitno i instrumentalno postaje bitno i pokretačko. Aktivnost je nekada služila nekom nagonu ili nekoj prostoj potrebi; sada

ona služi sama sebi, ili, u izvesnom širem smislu, služi slici koju neko lice ima o sebi“ (Olport, 1969: 297). Ovaj fenomen transformacije koji Olport naziva funkcionalnom autonomijom se, dakle, odnosi na svaki stečeni sistem motivacije u kome obuhvaćene tenzije nisu iste vrste kao prethodne tenzije iz kojih se stečeni sistem razvio.

Podstaknuti teorijom funkcionalne autonomije motiva, u sprovedenom terenskom istraživanju, postavili smo učenicima nekoliko specifičnih pitanja. Prvo pitanje je glasilo: „Da li bi gledao/la pozorišnu predstavu kada bi znao/la da se bavi temom koja tebe zanima?“ Dobijeni su iznenadjuće povoljni rezultati: 70,7 % učenika se izjasnilo da bi gledalo pozorišnu predstavu kada bi znali da se bavi temom koja ih zanima, zatim 21,8% učenika je reklo da bi to ‘možda’ učinilo, dok je svega 7,5 % odgovorilo negativno. Možemo zaključiti da bi 92,5 % srednjoškolaca bilo motivisano za odlazak u pozorište ukoliko su zastupljene teme koje njih interesuju. Drugo pitanje odnosilo se na probleme mlađih, i pitali smo ih: „Da li bi gledao/la pozorišnu predstavu kada bi znao/la da se bavi problemima mlađih koji i tebe muče.“ Skoro polovina učenika 49,4% je odgovorilo pozitivno; 30,9% njih je odgovorilo možda, a 19,7% srednjoškolaca je odgovorilo negativno. Zaključak je da bi 80,3% srednjoškolaca bilo motivisano za odlazak u pozorište ukoliko bi se predstava bavila problemima koje i oni sami imaju.

Podaci prema kojima bi tako veliki procenat učenika srednjih škola bio motivisan da gleda pozorišne predstave koje se bave njima bliskim temama ili problemima, predstavlja veoma značajnije rezulata i potvrdu prepostavke o prekoj potrebi nekog drugačijeg pozorišta za mlađe, koje bi obradivalo pitanja koja njih zaokupljuju, i koje bi bilo namenjeno isključivo njima. Ovakvi odgovori postaju još značajniji uvidom u to da su u pitanju mlađi koji retko ili nikada ne idu u pozorište. Na postavljeno pitanje „Da li i koliko često ideš u pozorište?“ dobijeni su poražavajući rezultati. Najveći procenat odgovora ulazi u kategorije: *ne idem u pozorište* 23,5%; *nisam bio/la u poslednjih 2-3 godine ni jednom* 17,1% i *idem vrlo retko (jednom godišnje)* 24,4%. Dva do tri puta godišnje u pozorište ide 19,9% učenika i povremeno (jednom do dva puta tromesečno) pozorište posećuje 11,8% srednjoškolaca. Svega 3,3% učenika više puta mesečno idu u pozorište i njih možemo smatrati pozorišnom publikom; 31,7% smatramo mogućom pozorišnom publikom; 65% učenika nema razvijeno interesovanje i smatramo ih pozorišnom nepublikom.

Odgovori mlađih nedvosmisleno ukazuju na njihovu želju i nameru za odlazak u pozorište i pored izražene nezainteresovanosti. Namera je motiv u kome se stapa želja i razum, kako smo već citirali Olporta, namere nekog lica su njegovi karakteristični interesi. Kada je reč o tom izrazito burnom periodu adolescencije, reč je o specifičnim

interesima – pripadnost grupi, (ne)prihvaćenost, popularnost, prijateljstva, fizičke promene, ljubav, seksualnost, rušenje autoriteta/provera granica, samopouzdanje i podrška najznačajnija su pitanja u ovom burnom periodu odrastanja. Ova, ali i mnoga druga pitanja, koja zaokupljaju mlade predstavljaju neiscrpan izvor tema za stvaranje dramskih dela i mogu biti sagledana kroz prizmu teorije o funkcionalnoj autonomiji motiva. Dakle, ukoliko je teoretski moguće da izvesno ponašanje, neka aktivnost ili bavljenje nečim motivisano nekim interesom, nekom potrebom, ciljem, postane funkcionalno autonomno, odnosno, da postane motiv sam za sebe, onda je teoretski moguće ‘iskoristiti’ mehanizam funkcionalne autonomije u razvoju interesovanja učenika srednjih škola za pozorište? U tom slučaju odlazak u pozorište predstavlja bi instrumentalnu aktivnost (koja ima za cilj zadovoljenje neke potrebe, cilja, želje - nekog specifičnog interesa), koja tokom vremena može postati cilj i poprimiti motivaciona svojstva. Drugim rečima, ukoliko bi postojalo takvo ‘instrumentalno pozorište’<sup>13</sup> koje bi ponudilo mladima ono što je njima potrebno da čuju i vide, koje bi im pomoglo da nađu odgovore o svom unutrašnjem i spoljašnjem svetu; koje bi ih zabavilo i bilo im interesantno, teoretski je moguće da tokom vremena samo pozorište, ono koje se bavi i drugim pitanjima, postane funkcionalno autonoman motiv, odnosno interesovanje samo za sebe.

Ne treba zaboraviti da je pozorišna umetnost umetnička forma koja poseduje lako premostiva ograničenja da stupa u komunikaciju sa mlađim ludima, posebno ako se ono bavi njihovim pitanjima. Ta ‘lakoća’ u uspostavljenju komunikacije, proizilazi iz same dramske forme, koja se odlikuje specifičnim, ‘direktnim’ i ‘živim’ izražajnim sredstvima kao što su dijalog, monolog, pokret, gest ili mimika putem kojih se lako komunicira sa publikom. Daleko je lakše dešifrovati „generični kod“ (Burdije, 1978: 10) dramskog pozorišnog umetničkog dela, nego ideju sadržanu, na primer u savremenom likovnom ili plesnom umetničkom delu. Divinjo (Jean Duvignaud) kaže da pozorište predstavlja vid ispoljavanja društvenog života, što znači da pozorište koristi elemente koji su poznati i bliski mlađim ludima i zbog toga ga mogu lako razumeti, jer se koreni pozorišne umetnosti nalaze u društvenom životu, „ona je više nego ijedna druga umetnost utkana u živu potku kolektivnog iskustva“ (Divinjo, 1978: 2). Pored toga, „učenici srednjih škola su u periodu srednje adolescencije, u kojoj estetsko osećanje doživljava veliko razvojno pomeranje?“ (Gajić, 1999: 89). Gajić tvrdi da je to period ‘estetskog entuzijazma’ i da njegove povoljne mogućnosti treba koristiti u potpunosti za estetsko vaspitanje. Špranger (Eduard Spranger) smatra da je mlađalačko doba

<sup>13</sup> Pojam ‘instrumentalno pozorište’ pojavio se sredinom 1960-ih i predstavlja specifičan fenomen muzičkog stvaralaštva, kojim se razvijala pozorišna strana muzičkog performansa. Začetnik takve umetničke forme bio je Mauricio Raul Kagel nemačko-argentinski kompozitor. Pojam instrumentalno u ovom kontekstu označava muzičke instrumente, dok u našem slučaju taj pojam označava instrument kao sredstvo ili pomoćno sredstvo.

doba otkrića ili shvatanja kulturnih vrednosti i da mladi osećaju potrebu da se izraze u estetskim formama, zbog čega umetnost savršeno odgovara njihovim psihičkim osobenostima (Spranger prema Gajić, 1999: 89). Pozorište, kakvo je ono danas, uz dužno poštovanje, jednostavno ne zanima mlađe. „Kulturna ponuda, nije u korelaciji sa potrebama, ukusima i navikama srednjoškolaca u Srbiji“ (Mrđa, 2011: 65–68), o čemu govore i domaći strateški dokumenti<sup>14</sup>. Podsetimo se Nemanjićeve definicije da kulturna potreba nastaje podstaknuta kulturnom proizvodnjom, što znači da ukoliko nema odgovarajućeg kulturnog sadržaja, mladi neće nikada razviti kulturne navike, interesovanje, niti kulturne potrebe.

Stvaranje pozorišnog dela počinje od tumačenja dramskog teksta, od strane reditelja i autorskog tima. Dramsko delo ili dramski tekst je osnova pozorišne predstave, pa je, shodno tome, uloga dramskih pisaca ključna u stvaranju tog novog i drugačijeg pozorišta, koje bi bilo interesantno mlađima. Ideja instrumentalnog pozorišta podrazumeva uzimanje u obzir živote mlađih, njihova interesovanja, probleme, svakodnevnicu, čak i ukuse, ali nikako i povlađivanje ukusima. Govorimo o klasičnom pozorištu, koje bi moralo promišljati o estetskoj izvrsnosti, ali je daleko važnije promišljanje o zajedničkom kodu komunikacije, jer „bez dvosmerne nevidljive komunikacije nemoguće je da pozorište živi“ (Ristić, 2014: 14). Za stvaranje takvog pozorišta dramski pisci moraju postati ono što Džon Pik (John Pick) naziva ‘društveni istražitelji’.<sup>15</sup> Društveni istražitelj je utrojen u socijalnu i kulturno-političku zamršenost zajednica, iz koje nastoji da razvije aktivnu publiku. „Neophodno je pre bilo kakvih aktivnosti u pravcu razvoja publike, u potpunosti upoznati svoju potencijalnu publiku. Potrebno je sagledati elemente njihovih različitih života, različitih verovanja, standarda, sistema vrednosti, stavova, interesovanja, problema, tabua i predrasuda“ (Pick, 2011: 38). Uostalom, zar stvaranje bilo kojeg književnog dela ne započinje istraživanjem? Temelji ove ideje ne nalaze se isključivo u teoriji funkcionalne autonomije motiva. Ova teorija, na neki način, zaokružuje većinu onog što je važno za sadržaj pojma razvoj publike, što je navedeno u uvodnom delu rada. Instrumentalno pozorište je inovativan i prilagođen program, zasnovan na poznavanju ciljne grupe, čime se razbijaju barijere između pozorišta i mlađih. Ovakav pristup posredno razvija interesovanje za pozorištem i targetira mlađu pozorišnu nepubliku, koja čini većinu mlađe populacije. Konačno, ideja instrumentalnog pozorišta zasniva svoj uspeh isključivo na dugoročnoj primeni koja uključuje mlađe u stvaranje pozorišne umetnosti.

<sup>14</sup> NACIONALNA STRATEGIJA za mlađe za period od 2015. do 2025. godine, Akcioni plan politike za mlađe u AP Vojvodini za period 2015-2020 i nedavno usvojen predlog Strategije razvoja kulture Republike Srbije od 2020. do 2029. godine.

<sup>15</sup> Džon Pik je u svom radu *The Aesthetic Contract: The Heart of Arts management* (2009) naveo da menadžeri u kulturi moraju postati društveni istražitelji.

Imajući u vidu ovdašnje prilike, ideja instrumentalnog pozorišta je izvesno utopijska, jer njena primena u cilju razvoja mlade pozorišne publike, ima smisla isključivo u slučaju masovne produkcije takvih predstava u okviru institucionalnog pozorišnog sistema. Sporadični pozorišni projekti koji obrađuju pitanja koja zaokupljuju mlade, kakvih svakako ima u Srbiji,<sup>16</sup> nemaju kapacitet za sveobuhvatnu kulturnu akciju. Pored mnogobrojnih pretnji u ostvarivanju ovakve zamisli u okviru institucionalnog pozorišnog sistema u Srbiji, dve su najveće. Prva je dugogodišnja srpska praksa u kojoj skoro da ne postoje dugoročni projekti u bilo kom sektoru društvene delatnosti. Kratkotrajnost, diskontinuitet, nezavršenost i otpor bilo kakvoj novoj ideji i promeni karakterišu mnoge male i velike procese u Srbiji, bilo da su u pitanju društveni ili individualni. Druga pretnja dolazi od samih umetnika i donosioca odluka u menadžmentu pozorišta. Zamisao o ‘instrumentalnom pozorištu’ može naići na nerazumevanje i, slobodno možemo reći na prezir, jer umetnici u ovakvoj ideji mogu videti degradiranje umetnosti, povlađivanje publici i sl. Navedene pretnje najbolje oslikava Valentin Vencel, direktor Novosadskog pozorišta.<sup>17</sup> Vencel upućuje na pojavu, veoma karakterističnu u javnom sektoru, rečima da je pokušaj ‘drugačijeg stila’ rukovođenja i unošenje bilo kakvih programskih promena u najvećoj mogućoj meri ugroženo „paradigmom neka sve ostane po starom koliko je to god moguće“ i zaključuje da će ta parada „ne samo uništiti pozorište, nego je i neprobojni zid pred daljim razvojem celog društva. On kaže da “Novosadsko pozorište slovi za izuzetan teatar i već dugo godina dobija kontinuirane pohvale, ansambl ove kuće se sa gotovo svakog festivala vratio sa nekom od nagrada, međutim, njegova realnost je hroničan nedostatak publike.“ Vencel govori o „hermetizmu u tretmanu dramskih dela“, o „nametanju ciljeva reditelja pri čemu se gubi profil pozorišta“, o „umetničkoj samosvojnosti koja u nekim projektima otežava, kako stručno-profesionalni prijem, tako i prijem od strane publike“ i zaključuje da je „elitizam najveća zamka u pogledu daljeg razvoja pozorišta.“

U daljem tekstu, umesto zaključka, iznosimo delotvorne preporuke za stvaranje instrumentalnog pozorišta za mlade, u nadi da neće biti shvaćene kao ‘mešanje u tuđi posao u koji se teoretičari menadžmenta ne razumeju’ ili kao preporuke za stvaranje ‘komercijalnog pozorišta koje povlađuje ukusima’. Zbog uvreženog mišljenja umetnika i kritičara (elitista), da u procesu stvaranja umetničkog dela intervencije koje uzimaju u obzir publiku degradiraju i komercijalizuju umetnost, važno je još jednom naglasiti da preporuke koje iznosimo u ovom radu ne zahtevaju intervencije u skladu sa (osrednjim ili popularnim) ukusima mlađih, već isključivo u odabiru tema koje bi ta nova dramska

<sup>16</sup> Dobar primer su projekti Studio centra (<http://studiocentar.com/>): *Deca na internetu 2 ili 35 kalorija bez šećera*. Dalja potraga za primerima trenutno prevazilazi obim ovog rada, ali je u tom pravcu potrebno istraživati.

<sup>17</sup> Izlažemo delove *Plana rada i programa razvoja* Valentina Vencela, kao i delove intervjua sa Valentinom Vencelom koji je obavljen 26. 05. 2016.

dela obrađivala. Najmoćnija misao koja potkrepljuje ideju instrumentalnog pozorišta dolazi od velikog dramskog pisca i poznavaoca pozorišta Ronald Harvuda (Ronald Harwood): „Ljudi poseduju neprestan, nezasit apetit da gledaju i prepoznaju sopstvenu predstavu osebi, oživljenu, u svim njenim elementima“ (1998: 15).

### *Umesto zaključka*

Preporuke za istraživačke aktivnosti:

Saznanja o svim elementima različitih života mlađih, koja su u službi pisanja dramskih dela je sama srž zamisli o razvoju mlađe pozorišne publike. Do takvih podataka moguće je doći putem brojnih poznatih tehnika empirijskog istraživanja i one moraju postepeno ostvariti sledeće ciljeve:

I cilj: Izdvajanje opštih tema za pisanje dramskih tekstova

Ova faza istraživanja ima za cilj prikupljanje kvantitativnih podataka, odnosno da sazna šta je ono što najviše zaokuplja mlađe, sa kakvim se unutrašnjim dilemama i problemima susreću, njihove stavove, očekivanja, interesovanja, vrednosne sisteme i slično.<sup>18</sup> Do ovih podataka, koji svaki posebno predstavlja jednu opštu temu, najlakše je doći putem ankete.

II cilj: Utvrđivanje posebnih tema unutar jedne opšte teme i utvrđivanje smernica za pisanje dramskog dela

Druga faza istraživanja predstavlja prikupljanje kvalitativnih podataka. Kao prvo, takvi naporci imaju za cilj da se u okviru jedne opšte teme utvrde posebne teme. Uzmimo za primer nasilje kao opštu temu. U praktičnom smislu, posebne teme su: nasilje u porodici, vršnjačno nasilje, fizičko, verbalno nasilje i slično. Drugo, ova faza istraživanja, može da posluži za utvrđivanje osnovnih smernica za pisanje dela: da li

18 Dostupan je izvestan broj izveštaja sprovedenih istraživanja o potrebama i problemima mlađih (Ministarstvo omladine i sporta od 2008. godine sprovodi redovna godišnja istraživanja o položaju i potrebama mlađih, takva istraživanja rade i druge, nevladine organizacije). Međutim, analiza pitanja u upitnicima navodi na zaključak da su ciljevi takvih istraživanja u službi nekih ‘tudih’ interesa a ne interesa mlađih ili unapređenja njihovih položaja. U istraživanjima koje sprovodi, na primer, *Krovna organizacija mlađih Srbije* u poglavljiju koje se tiče vrednosti mlađih ispitani su stavovi i vrednosti po pitanju demokratije, liderstva, nekih osnovnih ideoloških pozicija i stavovi prema Evropskoj uniji, te kako mlađi vide proces evropskih integracija u Srbiji. Ovakvi podaci korisni su samo u kontekstu političke kulture i diskutabilna je njihova svršishodnost u cilju unapređenja položaja mlađih. Videti više u *Alternativni izveštaj o položaju i potrebama mlađih u Republici Srbiji* iz 2018. ili 2019. godine.

će to biti tragedija, komedija ili drama u užem smislu (idejna drama, komad s tezom, psihološka drama, naturalistička drama, simbolistička drama, itd.), odnosno koja vrsta drame će najbolje obraditi ovu temu. Kvalitativni podaci prikupljeni u ovoj fazi mogu poslužiti za određivanje vrste dramskog sukoba koji je okosnica dramske radnje. Do ovakvih rešenja moguće je doći tehnikama kao što je fokus grupa ili putem animacionih radionica: edukativne, psihološke, komunikacione, kreativne i drugo. Poželjno je koristiti i kombinovati razne metode i tehnike, zapravo, bilo koji oblik interakcije sa ciljnom grupom koji će omogućiti da je što bolje upoznamo.

### III cilj: Izrada sinopsisa za dramsko delo

Rezultati ove faze istraživanja imaju za cilj osmišljavanje i razvijanje konačne radnje dramskog dela, oblikovanje likova (karaktera), tačke gledišta, odnose među likovima i drugo. Do ovakve inspiracije moguće je doći putem intervjeta, jer ta tehnika empirijskog istraživanja omogućuje prikupljanje podataka o prošlim iskustvima ispitanika, kao i o njegovim ličnim doživljajima i shvatanjima o sebi i drugima. Tzv. ‘story telling’, može takođe biti koristan u ovoj fazi, jer je to biografski metod putem kojeg upoznajemo ciljnu grupu kroz ličnu priču pojedinaca o sopstvenim iskustvima i događajima

Preporuke za pisanje dramskih dela:

- Potrebno je stvarati edukativne i zabavne dramske tekstove koji će duboko i ozbiljno obrađivati teme koje su važne mladima. Takva drama mora svojom atmosferom, maestralno da ‘zavara’ mlađe ljudi. Da ih uz pomoć njima poznatih elemenata i simbola ‘ubedi’ da je pozorište njima blisko i da se u njemu nalaze stvari i pojave koje su im poznate i o kojima (umeju da) misle.
- Dramsko delo mora biti stvarano po „normama“ večne „klasične“, „tradicionalne“ umetnosti (Antonić, 2013).
- Tema dramskog dela bi morala biti obrađena na taj način da to izvorno bude pozorište za mlade, a ne o mladima.
- Dramsko delo mora da obrađuje savremene svakodnevne teme iz života ciljne grupe bilo da je u pitanju njihova realnost ili fantazija. Da uzme u obzir socio-demografski profil kao i habitus ciljne grupe koji uključuje verovanja, stavove, iskustva, vrednosti i težnje. „Da bi se pozorište približilo deci i mladima, ono mora da ide u korak sa onim što je njihova stvarnost, da se tiče njihovih svakodnevnih života. Takvo pozorište bi, ne samo apriori isključilo dosadu, već bi provociralo i postavljujući pitanja davalo impuls za razmišljanje, suočavanje s dilemama i obučavalo umeću introspekcije“ (Krzanić-Tepavac, 2008);

- Dramsko delo mora biti prilagođeno sposobnosti razumevanja informacija ciljne grupe, jer „onaj ko nije u stanju da čulno i semantički doživi umetničko delo, estetičku poruku, neće moći ni da je smisao definiše u njenoj ukupnoj simboličkoj složenosti. Ostaće van estetičke komunikacije sa delom“ (Manić, 2014: 45). “Pojedinac raspolaže ograničenom i određenom sposobnošću razumevanja informacija koje mu delo nudi. Sposobnošću koja zavisi od njegovog opštег poznavanja (a ono zavisi od njegovog obrazovanja i sredine iz koje potiče), generičnog koda one vrste poruke koja je u pitanju” (Burdije, 1978: 10-11).

Preporuke za dramskog pisca:

- Dramski pisac treba da postane ‘društveni istražitelj’ i da učestuje u razgovorima sa cilnjom grupom, u radionicama, fokus grupama, anketama i svim ostalim istraživačkim aktivnostima čiji je zadatak upoznavanje sa cilnjom grupom, jer temeljno poznavanje i razumevanje ciljne grupe osposobljava dramske pisce za pravilan odabir tema. Ukoliko nije u mogućnosti da učestuje u prethodno navedenim istraživačkim aktivnostima, mora se neizostavno služiti rezultatima tih istraživanja i na njima zasnovati koncept dramskog dela;
- Poželjno je da motivi dramskog pisca budu razvoj interesovanja mladih za pozorište, odnosno razvoj mlađe pozorišne publike, kao i humanistička zamisao o ‘boljem’ društvu putem kultivisanja mladih ili bar razvoj kulturnog tržišta od kojeg ekonomski zavise;
- Važno je da dramski pisac u ovakovom zadatku zanemari ‘umetničku samosvojnost’ i težnje o dostizanju vrhunskih umetničkih dometa, nagrada na festivalima, priznanjima kritike i postojeće publike.

#### **REFERENCE:**

1. Adler, Alfred. 2012. *Poznavanje čoveka*. Beograd: Dereta.
2. *Alternativni izveštaj o položaju i potrebama mladih u republici Srbiji – 2018./2019.*
3. Abercrombie, Nick., Longhurst, Brian. 1998. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: SAGE.
4. Audience building and the future Creative Europe, Programme by Anne Bamford and Michael Wimmer, EENC, Short Report, January 2012. pristupljeno 19.04.2020 <https://www.creativeeuropeireland.eu/content/resources/4.%20Audience%20building%20and%20Creative%20Europe.pdf>
5. Antonić, Slobodan. 2013. Pink tranzicija u Srbiji - šest teza za razumevanje naših kulturnih prilika, u: *Kultura*, br.140: 272-292.
6. Burdije, Pjer. 1978. Umetnička dela i razvijanje ukusa, u: *Kultura*, br. 41: 9-28.
7. Cuenca, Macarena. & Makua Biurrun, Amaia. 2017. *Audience Development: a cross-national*

- comparison. *Academia Revista Latinoamericana de Administración*. 30. 10.1108/ARLA-06-2015-0155.
8. Cvetičanin, Predrag i Milankov, Marijana. 2011. *Kulturne prakse građana Srbije*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijka.
  9. European Audiences: 2020 and Beyond, EUROPEAN COMMISSION, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2012. Pristupljeno 19.04.2020. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/9f59889c-c071-4e52-875a-21a007fdbf09/language-en>
  10. Danoff Fanizza, Shoshana. 2016. *The Tao of Audience Development for the Arts: Philosophies About Audience. Philosophies about audience development, five years in the making*. Lulu Publishing Services. Pristupljeno 29.03.2020. [https://books.google.rs/books?id=rU2CCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.rs/books?id=rU2CCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
  11. Digl, Kit. 1998. *Marketing umetnosti*. Beograd: Clio.
  12. Divinjo, Žan. 1978. *Sociologija pozorišta*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.
  13. Dragin, Dušica. 2016. *Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište*, doktorska disertacija, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Pristupljeno 09.01.2020. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/222/Doktorska%20disertacija%20-%20Du%C5%A1ica%20Dragin%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=true>
  14. Dragin, Dušica. 2016. „Interesovanja – preduslov razvoja umetničke publike”, u *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 4, str. 193-205.
  15. Dragin, Dušica. 2019. „Pravo na kulturu ili pravo na razvoj kulturne potrebe”, u *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 7, str. 32-46.
  16. Dragićević Šešić, Milena i Stojković, Branimir. 2007. *Kultura – menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
  17. Đermanov, Jelena. 2005. *Vaspitanje interesovanja*. Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine.
  18. Fulgosi, Ante. 1997. *Psihologija ličnosti, teorije istraživanja*. Zagreb: Školska knjiga.
  19. Gajić, Olivera. 1999. *Umetnost – moja izabrana stvarnost. Determinante umetničkih interesovanja mladih*. Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine
  20. Harvud, Ronald. 1998. *Istorijsa Pozorišta*. Beograd: CLIO.
  21. Hayes, Debi. 2003. *Audience Development: towards a strategic mindset*. Pristupljeno 25.03.2020. [http://ernest.hec.ca/video/pedagogie/gestion\\_des\\_arts/AMIC/2003/resources/pdf/A/A07\\_Hayes.pdf](http://ernest.hec.ca/video/pedagogie/gestion_des_arts/AMIC/2003/resources/pdf/A/A07_Hayes.pdf)
  22. Hayes, Debi. and Slater, Alix. 2002. Managing leisure: ‘Rethinking the missionary position’ – quest for sustainable audience development strategies. Volume 7, Number 1, pp. 1-17. Routledge, London. Pristupljeno 30.03.2020. <https://doi.org/10.1080/13606710110079882>
  23. Kant, Immanuel. 1991. *Kritika moći sudjenja*, Beograd: BIGZ.
  24. Kawashima, Nobuko. 2000. Beyond the Division of Attenders vs Non-Attenders, A Study into Audience Development in Policy and Practice. *Centre for Cultural Policy Studies*, University of Warwick. Pristupljeno 25.03.2020. [http://wrap.warwick.ac.uk/35926/1/WRAP\\_Kawashima\\_ccps\\_paper\\_6.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/35926/1/WRAP_Kawashima_ccps_paper_6.pdf)
  25. Kordić Boris., Pajević, Desimir. 2007. *Opšta psihologija sa socijalnom psihologijom*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
  26. Krovna organizacija mladih srbije. Beograd. Pristupljeno 25.03.2020. <https://koms.rs>

27. Kržanić-Tepavac, Diana. 2008. Pozorište – mesto komunikacije s mladima i svetom, u: *Teatron, Časopis za pozorišnu umetnost*, 144-145, 41-45, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
28. Maitland, Heather. 1997. *A Guide to Audience Development*. London: London Arts Council of England, Tourning Department.
29. Manić P. Mihajlo. 2014. *Mediji u sistemu globalnog društva i njihova sociokomunikacijska uloga*, doktorska disertacija, Univerzitet u pristini, Filozofski fakultet, Kosovska Mitrovica. Pristupljeno 19.02.2020. <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4143/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
30. Mihaljinac, Nina.i Tadić, Dimitrije, ur. 2016. *RAZVOJ publike u Srbiji*. Beograd: Desk Kreativna Evropa.
31. Molar, Klod. 2000. *Kulturni inžinjering*. Beograd: Clio.
32. Morone, Adolfo. (2006) Guidelines for Measuring Cultural Participation, Montreal, UNESCO Institute for Statistics.
33. Mrđa, Slobodan. 2010. *Pozorišna publika u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijtka.
34. Mrđa, Slobodan. 2011. *Kulturni život i potrebe učenika srednjih škola*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijtka. Pristupljeno 04.04.2020. <http://zaprolul.org.rs/wp-content/uploads/2020/01/srednjoskolci.pdf>
35. Mrđa, Slobodan M. 2016. Demokratske vrednosti i kulturna participacija u Srbiji, Politikološko-kulturološki pristup, doktorska disertacija. Beograd. Fakultet političkih nauka. Pristupljeno 18.03.2020. <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7038/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
36. Nemanjić, Miloš. 1991. *Filmska i pozorišna publika Beograda*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijtka.
37. Olport, Gordon. 1969. *Sklop i razvoj ličnosti*. Beograd: Kultura.
38. Pantić, Dragomir. 1980. *Priroda interesovanja*. I deo, Beograd: BIGZ
39. Petz, Boris. 1992. *Odrednica motivacija*. Psihologiski rječnik. Zagreb: Prosvjeta.
40. Pick, John. 2009. *The Aesthetic Contract: The Heart of Arts management*. New York: Merrill Press.
41. Ristić, Maja. 2014. *Publika mjuzikla*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
42. Rogers, Rick. 1998. *Audience Development, collaborations between education and marketing*. London, Arts Council of England
43. Rot, Nikola. 2010. *Osnovi socijalne psihologije*. Beograd: Zavod za udžbenike.
44. Study on Audience Development. How to place audiences at the centre of cultural organizations, Final Report, EUROPEAN COMMISSION, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. Pristupljeno 19. 04. 2020. <https://www.europa-creativa.eu/Files/uploads/460-Audience%20Development%20Study%202017.pdf>
45. Suonsyrjä, Sanna. 2007. *IN THE SEARCH OF AUDIENCE: Ideas and Practises of Audience Developement in the Regional Dance Centers in Finland*. MA thesis. Pristupljeno 30.03.2020. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/234909/nbnfife20071793.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
46. Tait, Rachel., Kail, Angela., Shea, Jennifer., McLeod, Rosie., Pritchard, Nicola., Asif, Fatima. 2019. *How can we engage more young people in arts and culture? A guide to what works for funders and arts organizations*. London: New Philanthropy Capital. Pristupljeno 10.03.2020.

- <https://www.thinknpsc.org/wp-content/uploads/2019/08/Arts-Engagement-Report-2019-web.pdf>
47. The role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue, Report, EUROPEAN AGENDA FOR CULTURE, WORK PLAN FOR CULTURE, 2011-2014 January 2014. Pristupljeno 19.04.2020. [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/201405-omc-diversity-dialogue\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/201405-omc-diversity-dialogue_en.pdf)
  48. Tomka, Goran. 2015. *Publika kao diskurzivna formacija sistema kulturne produkcije*. Doktorska disertacija, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Pristupljeno 09.01.2020.
  49. [https://www.academia.edu/25456287/Publika\\_kao\\_diskurzivna\\_formacija\\_sistema\\_kulturne\\_produc](https://www.academia.edu/25456287/Publika_kao_diskurzivna_formacija_sistema_kulturne_produc)
  50. Živković, Milica. 2011. "Motivacija zaposlenih u javnim institucijama kulture: studija slučaja kulturni centar Indija", master teza, Beograd: UNESCO Katedra za kulturnu politiku i menadžment. Pristupljeno 16.03.2020. [https://www.culturalmanagement.ac.rs/uploads/research\\_file\\_1/e0d49d69ad447cdd9b083b5655b07b8533b73179.pdf](https://www.culturalmanagement.ac.rs/uploads/research_file_1/e0d49d69ad447cdd9b083b5655b07b8533b73179.pdf)

## The Role of a Playwright in the Development of Theater Audience

**Abstract:** The purpose of this paper is to point out an innovative approach in the development of young theater audience. The starting point was a disinterest of young people to be actively involved in culture and their dissatisfaction with the offer of cultural content in the cities where they live, so the subject of research is defined as a search for a theory that will serve as a basis for finding appropriate solutions (models) for the development of young theater audience. The first part of the paper deals with the audience, its development and importance for cultural management. The second part analyses the notion of motive, as the dominant characteristics of interest, with a focus on the theory of functional autonomy of motives by Gordon Allport and its possible implementation in the process of motivating young people to go to theater. Functional autonomy considers drives as diverse, independent, contemporary systems that grow out of previous systems but are functionally independent of them. Some 'instrumental' activities, i.e. forms of behavior that served to satisfy a primary motive, over time can turn into goals and become drives. The assumption is that it is theoretically possible to interest young people in theater if theatrical performances would address topics or issues close to them. This assumption is confirmed by results of a research<sup>19</sup> that speak in favor of the fact that a large percentage of Novi Sad high school students, who rarely

19 It is an applied scientific research, conducted with the aim of preparing a doctoral dissertation entitled: *The Methodical Agents of Socialization: School, Theater and the Media and their Impact on Development of Interests of High School Students for Theater*, at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. This doctoral thesis presents extensive theoretical and empirical interdisciplinary research of correlation, i.e. mutual influences of three key phenomena observed: 1. culture and society as sources of socialization, 2. agents of socialization that consist of school, theater and the mass-media (television, printed media, radio and internet) and 3. interests of high school students for theater. The dissertation was defended in 2017.

or never go to theater, would be motivated to watch such an “instrumental theater”. It has been observed that playwrights are to have a leading role in this process. Instead of a conclusion, there are presented effective recommendations for creating such performances for young people.

**Keywords:** theater, development of young theater audience, motivation, functional autonomy of motives, playwright.

## Stvaralaštvo i psihološki mehanizmi odbrane ličnosti

**Apstrakt:** Rad se bavi analizom odnosa dobrih i loših mehanizama odbrane ličnosti i stvaralaštva. Svaki stvaralac (umetnik ili naučnik) iznad svega koristi dobre psihološke mehanizme odbrane ličnosti, kao što su kompenzacija, regresija u službi Ja i sublimacija. Čak i kada on pribegava neuspelim mehanizmima odbrane, kao i svaki drugi čovek, ti neuspeli mehanizmi ostaju nemoćni da u vidu simptoma spreče ili osujete stvaralački proces. Psihološka obrada „premorbidne strukture ličnosti“ za organskog stvaraoca je pitanje opstanka „biti ili ne biti“, odnosno pitanje samog života. Takođe, problem odnosa kompenzacije, nadkompenzacije i vrhunske stvaralačke sublimacije jeste suštinsko pitanje za određenje tajne stvaralačkog procesa u čoveku.

**Ključne reči:** psihološki mehanizmi odbrane, kompenzacija, sublimacija, stvaralaštvo, melanholična struktura.

Dubinska analitička jungijanska (Carl Gustav Jung) psihologija objašnjava nam da stvaralaštvo čitavog čovečanstva izvire iz nesvesnog dela ličnosti (kolektivnog nesvesnog), odnosno iz naših psiholoških arhetipova. Bez obzira na razlike u stavovima, i tvorac dela *Nelagodnost u kulturi* (*Malaise dans la civilisation*, 1988), Sigmund Frojd (Sigmund Freud) pisao je: „nezadovoljene želje su pokretačka snaga iza fantazije...“ (Freud, 2010). Celo naše stvaralaštvo svodi se na obradu primitivnih nagona ili našeg „pandemonijuma“, dok jungijanski oblici dubinske psihologije pokretač stvaranja vide u opštečovečanskim arhetipovima i snovima, kao riznici mašte i kreacije. Arhetipski san je mnogim stvaraocima „prikazao“ njihovo buduće delo.<sup>1</sup> Izvesno je da ljudskog stvaralaštva ne bi bilo da nema onih snaga koje čovek želi da prevaziđe, pobedi, obradi, ili poništi. Bol i patnja „osuđuju“ nas na rad i ostavljanje tragova, a ako ljudska patnja nije nužno stvaralačka, sigurno je da ona ovaj kreativni put otkriva svakom biću. Drugim rečima, umetnik i naučnik nisu stvaraoci zbog činjenice da mogu da budu psihički oštećeni ili bolesni. Međutim, ako oni jesu bili žrtve nekog psihičkog nedostatka, on je

1 Navedimo ovde samo neke od onih koji su o tome svedočili: F. Kekule, A. S. Puškin, V. A. Mocart, S. T. Kolridž, V. Gombrovič, Dj. de Kiriko, A. Modiljani, ili A. Breton (*Manifest nadrealizma ; Manifeste du surréalisme*).

svakako snažno ubrzao, podržao i „nahratio“ njihov potencijalni put ka izlazu iz date teškoće, upravo kroz čin stvaralaštva.

### *Odredba pojma „stvaralač“*

U ovom odeljku se namerno neće govoriti o „umetniku“ ili „naučniku“, nego će se koristiti izraz „stvaralač“, budući da je bazična plauzibilna pretpostavka autora upravo to da svaki ostvareni naučnik poseduje umetnički kognitivni potencijal, a da svaki ostvareni umetnik poseduje naučni kognitivni potencijal.

Iako se nekada smatralo da su nauka i umetnost u psihološkom i kognitivnom smislu nespojivi i da se radi o sasvim posebnim psihološkim i kognitivnim profilima, ova pozitivistička predrasuda, kao isključiva, odavno je oborenata. I danas ima naučnika koji veruju da se samo u psihologiji tzv. genijalnih ljudi umetnost i nauka spajaju i da se samo u retkim slučajevima „hladna i racionalna nauka“ i „topla, iracionalna umetnost“ ulivaju u kreativnu sposobnost iste osobe. U takvom se slučaju obično navode Leonardo Da Vinči (Leonardo de Vinci), Buonaroti Mikelandjelo (Buonarroti Michelangelo), Nikola Tesla, Gaston Bašlar (Gaston Bachelard), Pavle Florenski (Павел Александрович Флоренский), ili, posle drevnih i antičkih mislilaca, još poneki renesansni genije ili univerzalni velikan. Leonardo i Mikelandjelo kretali su se sa lakoćom kroz sve naučne i umetničke oblasti, od matematike do poezije, a isti je slučaj i sa Teslom i ruskim filozofom Florenskim. Francuski fizičar, matematičar i pesnik Bašlar je, ne grešivši mnogo u psihološkom smislu, dva profila ili dva kognitivna stila svojih sposobnosti (matematičko-analitički dar i poetski dar) metaforički zvao „dan“ i „noć“, odnosno misao jave i misao sna (Lecourt, 1974).

Psihološka analiza ovih velikih talenata pokazuje da istinski dar u svim pravcima i sa lakoćom spaja analitičke sposobnosti ličnosti sa njenim umetničkim sinkretičkim talentima. Sama činjenica da je Gaston Bašlar mogao da bude briljantan matematičar i fizičar, a pored toga i stilista i pesnik, ruši pozitivističku dogmu da je stvaralač uvek ili jedno, ili drugo. Rekli bismo, da neki stvaraoci jesu kognitivno „unipolarni“, ali da mi *a priori* ne znamo zašto je to tako: da li zato što oni nemaju mogućnost da razviju drugačiji tip sposobnosti, ili jednostavno zato što to nikada nisu ni pokušali? Ono što je ovde važno, jeste da se obori načelna pretpostavka da su različiti kognitivni profili međusobno nespojivi. Izvesno je da postoje osobe koje su darovite u jednom ili u drugom pravcu, ali sama činjenica da je među najvećim stvaraocima ova linija različitih psiholoških svetova gotovo izbrisana, i da je kod njih najteže razdvajati tzv. „kognitivne stilove“, najinteresantniji je podatak za psihologiju stvaralaštva. Jednostavno rečeno, najvažnije saznanje jeste to da umetnik u kognitivnom smislu jeste i naučnik, a da naučnik u kognitivnom smislu jeste i umetnik, istovremeno.

Poznato je da su sposobnosti govora, logičke analize i aritmetike lokalizovane u levoj hemisferi mozga, dok su vizuelnost, spacialne i muzičke sposobnosti, uprošćeno gledano, lokalizovane u desnoj polovini mozga. Međutim, pogrešno je uprošćavanje koje tvrdi da je leva hemisfera mozga „svesna“, dok je desna „nesvesna“, budući da i jedna i druga polovina mozga obrađuju informacije veoma različitih ravni i da su one, u pravom smislu reči, u tom radu preko nervnih impulsa što idu kroz tzv. *corpus callosum*, koji spaja dve hemisfere mozga, komplementarne. Međutim, kvalitet tih obrada nije isti. Celovitost doživljaja i razumevanja i holistički pogled na pojave jeste najvažnija osobina svesti desne hemisfere mozga. Sinteza rasparčanih delova pojedinačnog saznanja pridružuje se ovoj prvoj osobini, odnosno sposobnost i sklonost posmatranju svih fenomena kao jedinstvenih i međusobno povezanih, što je, kako ćemo videti, najvažnija osobina istinskog spoznavanja prirode oko nas i sveta koji čini jedinstvo, tj. *unus mundus*. Sposobnost da se odmah uoči ono što logičari zovu „isti objekt u svakom mogućem svetu“, odnosno da se svaki fenomen, on i samo on, sagleda u svim mogućim različitim, naizgled suprotstavljenim pogledima i svetovima, jeste dodatak ove sposobnosti našeg najdubljeg razumevanja stvarnosti i najveće moguće čovekove kreativnosti.

Iako se na ovom kognitivnom aspektu nećemo više zadržavati, jer to nije predmet ove studije, pokušaćemo samo ukratko da sažmemo data zapažanja.

Gorenavedeni zaključak (u slučaju sumnje ovo može da bude radna hipoteza), primenjen na rečnik kognitivističke Žan Pijažeove (Jean Piaget) psihologije inteligencije, ukratko bi značio sledeće: umetnik *a priori*, u principu, nije čovek koji ne poseduje sposobnost operativnog stadijuma inteligencije, i apstraktne kombinatorike, već naprotiv, neko ko je uz ove sposobnosti (zahvaljujući njima) razvio i sačuvaо druge specifične faktore sposobnosti, odnosno talente. Sama činjenica da naša saznanja o opštoj (biološkoj i kulturološkoj, tzv. kristalizovanoj) inteligenciji i njenim odnosima sa posebnim faktorima sposobnosti, ili posebnim darovima i talentima nisu uvek sasvim precizna, čak i bez ikakvog relativizma, otvara nam ovde mnogo mogućnosti i kombinacija. Moguće je da osoba visoke opšte inteligencije poseduje samo neke primarne sposobnosti, a moguće je, takođe, da ne poseduje nijednu od njih kao posebno izraženu sposobnost. Moguće je i to da poseduje veliki broj takvih sposobnosti. Jasno je da visoka opšta inteligencija nije moguća bez sposobnosti analize i sinteze, u verbalnoj ravni verbalne dedukcije i indukcije, a u neverbalnoj ravni prostorne i geometrijske dedukcije i indukcije. Ali, zato je sasvim moguće da određena osoba pri tome ne poseduje dar za muziku ili crtanje, ili da nema razvijen tzv. mehanički faktor, ili neki drugi primarni faktor, od onih koji su davno dobijeni psihološkom faktorskom analizom.

Poznata je kognitivna korelacija između muzike i matematike. Reč je o sličnim tipovima analiza, odnosno analitičkim sposobnostima potrebnih u matematici, ali i za shvatanje kontrapunkta, ili pak u primeni teorije skupova na atonalnu muziku (Allen Forte). Međutim, sva ova saznanja dala su podstrek teorijama o kognitivnim stilovima, ali time psihologija nije dobila mnogo više objašnjenja, već uglavnom više opisa, više definicija i više „jezičkih igara“, kako bi to definisao filosof Ludvig Vitgenštajn (Wittgenstein, 1969).

Ovaj uvod je bio važan tek toliko da bismo u psihološkoj ravnici definisali stvaralaštvo i da bismo se od sada služili pojmom „stvaralac“, a ne naučnik, ili umetnik. Pojam „stvaralac“ smatramo širim pojmom koji jedini može da objasni stvaralačku sintezu racionalnog i emocionalnog, bez deobe na „racionalnu matematiku“ i „emotivnu poeziju“. Ono što nas pre svega zanima, nije jedno ili drugo, nego mogući i čudesni spoj ove dve komponente ličnosti koji dolazi do izražaja kod najvećih stvaralaca (ali ne znači da ga ne poseduju i manje veliki). Samo u takvom spoju naizgled protivrečnog, dimenzija transcendencije, kojoj po definiciji teži svako stvaralaštvo, može da postane jasno vidljiva.

### *Premorbidna struktura ličnosti stvaraoca i mehanizmi odbrane ličnosti*

Odmah je jasno da od svih psiholoških mehanizama odbrane ličnosti, stvaralac najviše koristi one uspešne mehanizme u koje spadaju „regresija u službi Ja“ i sublimacija, a da je potiskivanje mehanizam odbrane ličnosti kome stvaralac u proseku pribegava drugačije nego drugi ljudi. Prepostavimo da stvaralac najmanje potiskuje, jer predmet potencijalno potisnutog psihičkog materijala, gotovo uvek, biva upravo motiv, a zatim sadržaj njegovog stvaranja. Drugim rečima, kod stvaraoca su nesvesni i podsvesni deo ličnosti bliski svesnom delu (iako su mehanizmi odbrane automatski i nesvesni), budući da se u ovim delovima nalazi glavna motivacija i glavni „materijal“ za stvaranje, više nego za samo prilagođavanje *Ega* zahtevima i realnosti spoljašnjeg sveta. Ali, neuspešnost potiskivanja kod stvaraoca ima novi kvalitet, drugim rečima, potencijalna psihotičnost stvaraoca „odlazi“ odmah u kreativno delo.

Takođe, može se reći da stvaralac gotovo uvek oseća svoju tzv. premorbidnu strukturu ličnosti. Čak i ako ne poznaje (ako nije poznavao) naučne psihološke i psihopatološke pojmove, on vrlo dobro sluti šta ga je tokom detinjstva i života neumitno „guralo“ ka kreaciji, odnosno ka potrebi da za sobom ostavlja vredne tragove. Psihički poremećaji svakako nisu sami po sebi rodili naučna i umetnička dela. Ali, borba da se oni pobede, koja je vodila vrhunskoj sublimaciji, jeste ono što otkriva suštinu svakog stvaralaštva. Upravo u ovoj tvrdnji sadržan je sud i zaključak da veza između patološke

strukture čoveka i stvaralaštva nije reverzibilna, odnosno da nije veza u oba smera. Ako stvaralac jeste neko ko najčešće poseduje jasnu premorbidnu strukturu ličnosti, koju zatim moćno sublimira, obrađuje, simbolizuje, koristi „u službi Ja“<sup>2</sup>, izvesno je da mnoge ličnosti sa ovakvim „prtlijagom“, ali bez stvaralačkog dara, nikada neće postati produktivne, niti će uspeti da ostvare nekakvo umetničko ili naučno delo.

Izvesno je da se stvaralac gotovo uvek, svesno ili nesvesno, vraća psihološkom dubinskom arhetipu i celini. Prekid čoveka sa celinom iz koje je nastao, u psihoanalitičkom pogledu prekid kontakta sa majkom, anaklitički strah<sup>3</sup>, rezultira biološkim sećanjem na celovitost, na okeansko osećanje fetusa i majke. Ovo sećanje na prvobitnu celovitost ostaje motorna snaga čitavog života, odnosno težnja da se izgubljena celina ponovo pronađe, težnja za spajanjem sa drugima ili sa idejom Boga. Otto Rank (Otto Rank) tvrdi da stvaralac mnogo više nego drugi ljudi oseća krivicu zbog odvajanja od prvobitne celine, i da on živi najjaču traumu zbog gubitka celovitosti koja je zabeležena u našem biološkom pamćenju. Ali se on najbolje i „popravlja“, jer se kroz svoje delo uvek vraća celini. Iako ovu početnu traumu tokom života razreši veoma mali broj ljudi, stvaralac je među njima, uspevajući da ponovo pronađe zajedništvo Ja i Ne-Ja. Stvaralac mora da se usami da bi stvarao, ali se potom, preko svoga dela, pokajnički vraća u zajednicu koju je napustio. Svako stvaralaštvo je u biti nadmetanje autora sa samim sobom, a zatim nadmetanje sa suštinom postojanja, odnosno sa stvaralačkom snagom kosmosa.

Znamo da je u psihoterapiji kontakt stvaraoca sa snovima po definiciji dobar, odnosno da je prohodnost između svesnog i nesvesnog dela ličnosti gipka. Karl Gustav Jung je patološkim delom ličnosti smatrao ne toliko snagu nesvesnog, koliko radikalnu šizmu, rascep između svesnog i nesvesnog dela ličnosti, odnosno, nedostatak kontakta sa samim sobom. Jungov put individuacije ili, mnogo ranije, hrišćanski put oboženja o kome piše još Sv. Maksim Ispovednik u 7. veku, upravo podrazumeva psihološki put mudrosti u spajanju suprotnosti. U tom putovanju ka spajanju suprotnosti ljudske prirode, kroz prevazilaženje agresivnih i sebičnih motiva, rađaju se mnogo dublji uvidi, a svaki duboki uvid čoveka nužno vodi suštini smisla i besmisla našeg postojanja.

Poseban oblik stvaralaštva u psihološkom smislu reči, u pravcu analitičke psihologije, jeste upravo dubinski psihološki rad na samome sebi, koji se pretvara ili u vidljiva dela oko nas, ili u unutrašnji misticizam<sup>4</sup> i trajni preobražaj ličnosti, ili u oba. Da bi stvarao, umetnik se nužno potapa u nesvesne procese i često regresira na

2 Kada je u pitanju pozitivna „regresija u službi Ja“, ovaj mehanizam odbrane potapanja u fantaziju i vraćanja u realnost, kod stvaralaca ostaje veoma snažan.

3 Trauma rođenja, razdvajanje uzrokovanog rođenjem koje rađa kasniji egzistencijalni strah od nestajanja.

4 Pokrenut procesom unutrašnjeg preobražaja, odnosno metanoje.

niži stupanj psihičkog funkcionisanja u toku samog stvaralačkog čina. Ovaj proces opisan je kao „regresija u službi Ja“, koja je umetniku potrebna da bi iz nesvesnog dela svoje ličnosti ili kolektivne ličnosti, crpeo motiv stvaranja, kao iz sna. Međutim, upravo snagom svoje stvaralačke ličnosti, umetnik iz toga procesa izlazi neoštećen, sa stvorenim umetničkim delom, za razliku od psihički bolesnog čoveka koji ostaje u bolesnoj regresiji, ne vraćajući se više u ravan realnosti. Još je Vilhelm Štekel (William Stekel) govorio da je svaki stvaralač neurotičar, ali ne i obrnuto. Međutim, stvaralač je često iskušavan i od tzv. graničnog ili psihotičnog regresivnog psihičkog stanja, sa kojim se bori isključivo zahvaljujući svome radu. Psihotično stanje kreatora ili onoga ko to nije, nema istu ontologiju. Psihotični bolesnik koji nema stvaralačke sposobnosti, ukoliko u njegovom funkcionisanju dođe do regresije i preplavljanja Ega nesvesnim procesima, ostaje paralisan u regresivnoj bolesti, dok stvaraoc iz takvog stanja, upravo kroz svoj rad, vremenom, uspeva da izade.

Rečeno je da kreator neprestano živi sa strahom od smrti, ali ga on pretvara u delo, prevazilazeći ga i ne dozvoljavajući mu da postane patološki motivator. Poznato je da je Nikolaj Gogolj (Николай Васильевич Гоголь) patio od manjakalno-depresivne, tačnije bipolarne bolesti (prema *DSM IV – Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) kao i Šarl Bodler (Charles Bodler)<sup>5</sup> i mnogi drugi. Dostoevski (Фёдор Михайлович Достоевский) je u svojim romanima izvanredno opisao shizoidne likove, te je moguće da je i njegova tzv. „premorbidna struktura ličnosti“ imala shizoidnu crtu. Van-Gog (Van Gogh) je patio od ozbiljnih psihotičnih smetnji, a žrtve određene psihopatologije bili su i Pablo Pikaso (Pablo Picasso), Salvador Dalí (Salvador Dalí) i brojni drugi umetnici<sup>6</sup>... Francuski psihanalitičar Žak Lakan (Jacques Lacan) za sebe je tvrdio da je njegova „premorbidna struktura ličnosti“ paranoidna, iako on, kako je govorio, nikada nije oboleo, jer stvaralački impuls dominira celinom njegove ličnosti.<sup>7</sup> Veliki stvaraoci su jedini koji uspevaju da drže pod kontrolom sopstvenu latentnu ili ispoljenu patologiju, to jest da je, najčešće pre rizika od ulaska u akutnu psihozu, preobraze u kreativno delo.

Ali, koji tipovi patologije su najčešći kod umetnika ili stvaraoca?

---

<sup>5</sup> Dr Arsije Andre osnivač i predsednik sajta *Medicina umetnosti* o tome piše na istoimenom sajtu u tekstu *Bipolarne bolesti* (Docteur Arcier André, président fondateur de Médecine des arts®, u : site Médecine des arts® *Maladies bipolaires*)

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Autor ovog rada imala je prilike da, kao student, ove šaljive reči čuje od profesora Lakana prilikom njegovog poslednjeg predavanja u Parizu 1980. Godine pod nazivom *Raspustanje (Dissolution)*. Predavanja profesora Lakana bila su izuzetno teatralna, i pored težine materije, zabavna za studente.

### *Melanhолija kao bolest razmišljanja*

Na ovo drevno pitanje nije jednostavno dati odgovor. U celini gledano, ako se uzme u obzir motiv i tema stvaranja najvećih stvaralaca, odnosno njihova najčešća obrađivana tema smrti, kategorija stvaralačkih ličnosti najpodložnija je oboljenjima iz grupe afektivnih psihoza, posebno depresivnog pola i melanholijske bolesti. Ovde je pre svega reč o tzv. premorbidnoj psihološkoj strukturi ličnosti<sup>8</sup> umetnika, koja upravo zahvaljujući postojanju određenog dara često ne prelazi crvenu liniju bolesti, ili se kroz sam proces stvaranja, snagom umetnikove ličnosti, uspešno drži pod kontrolom. Nema gotovo nijednog velikog stvaraoca ili umetnika koji svoja dela nije posvetio problemu i temi smrti, izlazeći tako sam, kroz svoje stvoreno delo, često i bez rada psihoterapeuta, iz stanja akutne melanholijske bolesti ili depresije.

U trećem veku naše ere, u drevno doba hrišćanskog Egipta, verovalo se da je ljudska tuga greh, budući da tužan čovek nije mogao dovoljno da se posveti Bogu. Čak i Sveti Toma Akvinski (Tommaso d'Aquino) smatrao je da je tuga slabost, ili porok duše i da tužne ljude treba kazniti, ili prognati iz zajednice. Melanholijska bolest je u medicinskim stavovima 17. veka bila objašnjena kao „bolest preteranog razmišljanja“ (Pigeaud, 1984), preteranog postavljanja teških pitanja ili bolest saznanja (Barberger, 2007: 16).<sup>9</sup> Trebalo je, prosto, prestati razmišljati i prestati postavljati egzistencijalna pitanja, najkraće rečeno, aktivirati mehanizam odbrane potiskivanja, kako bi melanholično stanje nestalo. Ali, jasno je da velikim stvaraocima nije bilo moguće da prestanu da misle, to jest da potisnu onaj sadržaj čija je obrada i sublimacija bila upravo definicija stvaralaštva. Stvaralačka dela nužno predstavljaju krunu psihološke pobede nad ništavilom, strahom, tugom i zlom, a ne bežanje pred njima, odnosno uspešno potiskivanje.

Tek u doba renesanse ponovo ćemo se setiti antičke genijalnosti Hipokrata (*Ιπποκράτης ὁ Κῦρος*) i opet revalorizovati njegovo učenje o biološkim korenima tuge i melanholijske bolesti, usled lučenja u mozgu crne žuči, odnosno melanina, koji uzrokuje tugu. Proganjivanje melanholičnih ljudi i umetnika tada će prestati, a Erazmus (Erasme Didier, de Rotterdam) će otići u drugu krajnost novim i romantičnim poimanjem svakog oblika patnje ili duševne bolesti u manifestu *Pohvala ludilu* (Erasme, 1964 ).

Tema smrti, dakle, ostaje sveprisutna kod najvećih stvaralaca. U filosofiji njome su se bavili: stoici, Epikur (*Επίκουρος* / Epicouros), Sokrat (*Σωκράτης*/Sōkrátēs), Kant (Immanuel Kant), Monteskije (Charles de Montesquieu), Volter (François-Marie Arouet, dit Voltaire), Montenj (Michel de Montaigne), Šopenhauer (Arthur Schopenhauer),

8 Veliki stvaraoci upravo u svom delu svoju premorbidnu strukturu imanentno opisuju. Ova analitička istina ima i empirijsku podlogu, budući da stvaraoci često savršeno opisuju sopstvenu dijagnozu, iako ne barataju kliničkim pojmovima.

9 Barberger navodi stavove o melanholijskoj bolesti o kojima piše Mišel Fuko (Michel Foucault).

Kjerkegor (Soren Kierkegaard), Paskal (Blaise Pascal), Bergson (Henri Bergson), Ruso (Jean-Jacques Rousseau), Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein), Marks (Karl Marx), Jankelevič (Vladimir Jankélévitch), Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Hajdeger (Martin Heidegger), Niče (Friedrich Nietzsche), Sartr (Jean-Paul Sartre), a u nauci: Levi-Bril (Levy Bruhl), Frejzer (James Frazer), Frojd, Jung, E. Moren (Edgar Morin), Vajsman (Ester Vaisman ), Tesla...

U književnosti istom temom bavili su se: Dostojevski, Tolstoj (Лев Николаевич Толстой), Majakovski (Владимир Владимирович Маяковский), Gete (Wolfgang Goethe), Malarme (Stéphane Mallarmé), Rilke (Rainer Maria Rilke), Remark (Erich Maria Remarque), Nerval (Gérard Labrunie de Nerval), Prust (Marcel Proust), Balzak (Honoré de Balzac), Igo (Victor Hugo), Hajne (Heinrich Heine), Hofman (Ernst T. W. Hoffmann), Kafka (Franz Kafka), Kami (Albert Camus), Edgar Alan Po (Edgar Allan Poe), Žorž Bataj (Georges Bataille)...

U slikarstvu, temu smrti ovekovečili su: Rembrant (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), Goja (Francisco de Goya), Direr (Albrecht Dürer Junior), Munk (Edvard Munch)... U muzici: Čajkovski (Пётр Ильич Чайковский), Rahmanjinov (Сергей Васильевич Рахманинов), Šostaković (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), Wagner (Richard Wagner), Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart), Šuman (Robert Schumann), Betoven (Ludwig van Beethoven)...

Ali, podimo redom.

Vrhunska stvaralačka psihološka sublimacija (uz pomoćne mehanizme – pozitivno pomeranje i simbolizaciju), kao i „regresija u službi Ega“ (povratak iz realnosti u fantaziju i natrag) melanholične strukture ličnosti jednog Marsela Prusta, koja je na momente (a u stvaralačkom delu svakako) mogla da pređe u akutnu depresiju, zaslužna je za najlepša dela književnosti: *U seni devojaka cvetova*, *U potrazi za izgubljenim vremenom*, *Svanova ljubav*, i druga.... Naravno, nisu za to zasluzne sâma melanholija i intenzivna tuga kao takve, već njihove vrhunske psihološke obrade. Na isti način Žerar de Nerval u svojoj preobraženoj, obrađenoj melanoliji teži besmrtnosti kroz pokušaj da se ponovo otkriju ključevi alhemije. I pored ovoga, kraj njegovog života je tragičan, ali je on taj kraj već davno naslutio onda kada je osetio da se „san širi njegovim stvarnim životom“ (Nerval, 2016). Pisanje je od tada za Nervala bila organska potreba, „biti ili ne biti“, upravo to što ona kod pravih stvaralaca gotovo uvek jeste, kao prolazak kroz veliku tugu i vraćanje celini „okeanskog sve“, vraćanje slici majke od koje je rano odvojen.

Žan Pol Sartr u romanu *Muka* daje jedan od najboljih i najdetaljnijih fenomenoloških, doživljenih opisa upravo suštine melanholije koja povremeno prelazi

u ozbiljnu depresiju. Ali, i mnogo dalje u istoriji, blaga melanolija pratila je jednog Mišela de Montena, koji se u svom filosofskom delu, između ostalog, bavi temom smrti, rođenja i dvojnika. Monten od Plutarha preuzima priču o mletskim devojkama koje su sebi oduzimale život pošto se pogledaju u ogledalo gde su videle starost i smrt, a zatim razvija svoju misao od filosofskih do pravnih postavki.

Artur Šopenhauer nosio je u sebi duboku melanoliju, kako, u skladu sa našom analizom, svedoči Maks Horkajmer (Max Horkheimer) (prema Bernstein, 1994: 183). Kada smrt ne bi postojala, bilo bi čak teško razmišljati o filosofskim pitanjima, bol i iluzija su glavne kategorije individualnog života, smatrao je on, svestan ogromne motivacione snage ove svesti u sopstvenoj introspekciji. Ko daje život za otadžbinu, daje svoje Ja drugim sunarodnicima, a ono u njima nastavlja da živi, tvrdio je Šopenhauer, tvorac misli o *Dolini suza*. Treba težiti ukidanju individualnosti (ovo jeste antipod filosofskom stavu Ničea), da bi se taj teorijski i psihološki problem razrešio. Šopenhauer nam ostavlja *Svet kao volju i predstavu*, *Metafiziku polne ljubavi*, i intuitivno delo *O geniju*.

Temom strepnje pred fenomenom smrti bavio se i Kjerkegor, takođe, u osnovi, sublimirani melanolik. Pisanje mu je pomoglo da iz sebe izbaci *Strah i drhtanje* i *Pojam strepnje*, a kroz obradu svoje patološke tuge stvarao je *Stadijume na životnom putu*.

U svojim melanoličnim trenucima i u *Mislima*, Blez Paskal razvio je filosofiju srca, koja se naknadno obraća mišljenju i daje mu podstrek. Osuđujući olako potiskivanje misli o smrti, zaključio je da je nužno ili odbaciti problem smrti ili pokušati da se veruje, da se pride veri. Oštro se suprotstavlja potiskivanju ove misli (lošem mehanizmu odbrane), gotovo intuitivno živeći po receptu današnje dubinske analize i psihoterapije.

Filosof Ludvig Vitgenštajn, u jednom delu svog života veoma depresivan, sa prejakinim Super-Egom koji ga je stezao u psihološki obruč, u razmišljanjima i esejima o samoubistvu, zaključuje da o smrti ne možemo smisleno ni da govorimo i da bi zato etički ispravan život trebalo da bude prosto srećan život, a neispravan život – nesrećan život. Misao o smrti jeste nesrećno bitisanje, a smirenje i smisao nalazi samo onaj ko u životu prestane upravo ovo da traži, pisao je on, inspirisan ruskim piscem Dostojevskim (Wittgenstein, 1961: 6.7.16), osvećujući psihološku suštinu, upravo onako kako bi to danas podvukla dubinska psihološka analiza.

Martin Hajdeger u trenucima melanolije bavi se temom večne strepnje: „Čovek je biće usmereno ka smrti“, *Sein zum Tode* (Heidegger, 2012: 260), piše on. Jedina njegova tema, u suštini, jeste *Biće i vreme*.

Moris Meterlink (Maurice Maeterlinck) i Moris Bares (Maurice Barrès) takođe su bili melanolično opsednuti temom smrti u svojim delima.

I francuski pesnik Stefan Malarme u dubokoj melanoliji proganjan je fenomenom smrti koji kroz pesničku sublimaciju uspeva da nadjača. Rajner Marija Rilke pisao je: „Živeti znači uvek samo živeti sopstvenu smrt“ (Rilke, 2018). Pesnik Hajnrik Hajne u melanololičnom delu *Putovanje po Harcu* (*The Journey to the Harz*) kaže: „najveći strah obuzima nas kada u noći punoj mesečine slučajno ugledamo svoje lice u ogledalu“ (Heine, 2004:132). On u sopstvenom pokušaju sublimacije opet načinje temu smrti, ponovnog rođenja, dvojnika i đavola.

U opsednutosti i u kompozitnoj psihološkoj dijagnozi, Wolfgang Gete pisao je da je smrt bliskog bića za nas uvek paradoksalna. Ali, njegov junak Verter (odnosno, sam on, Gete) kroz duševne patnje umire, posle čega sledi katarza i pobeda nad smrću, odnosno pobeda nad unutrašnjom psihološkom napetošću.

Rihard Wagner u jakoj melanoliji dolazi do dubinskog psihološkog uvida stare povezanosti smrti i ljubavi, Tanatosa i Erosa, rađajući iz ovoga snažnu muziku *Tristana i Izolde* (Newman, 1959).

Rembrant u tami slike *Doctor Faustus* najverovatnije sublimira svu svoju skupljenu melanoliju i depresiju.

Ludvig Van Betoven teški oblik depresije stapa sa veličanstvenom muzikom u *Eroici* potpuno pobedujući tugu i potištenost (Siffert).<sup>10</sup> Šuman i Čajkovski sklonost depresiji takođe ulivaju u svoju muziku (Libbey, 2010; Tchaikovsky, 2004), a genije Sergeja Rahmanjinova kulminira u melanoliji *Ostrva mrtvih*.

Edgar Alan Po u noveli *Vilijam Vilson* bori se sa depresivnim mislima, dok Lav Tolstoj svoje smirenje i izlazak iz depresije nalazi tek posle romana *Smrt Ivana Ilića*.

Vladimir Majakovski u idealizaciji, ali i u depresivnoj fazi manjakalno-depresivne bipolarne bolesti i u rečima upućenim „budućem hemičaru“ moli: „Vaskrsni najpre mene, jer sam toliko voleo život!“ (Majakovski, 1983: 38).

Filosof Vladimir Jankelević u melanoliji stvara muziku i piše: „Iskustvo i metafizičko spajaju se pred ogledalom“, a zatim poručuje: „Čovek je večiti smrtnik“ (Jankélévitch, 2008: 379).

Sigmund Frojd, znamo, razmišlja o Tanatosu i teorijski zaključuje o vezi smrti i seksualnosti, kao i smrti i Edipalnog kompleksa.

Karl Gustav Jung, koga ne poznajemo kao melanolika (ali u nekom smislu ni ta prepostavka nije isključena), u delu *Život i smrt* opisuje ogromnu snagu arhetipa

<sup>10</sup> Siffert Elsa. *Symphonie n3 "Eroica"*: Bibl.numérique de Philharmonie de Paris, <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0729171-symphonie-n-3-eroica-de-ludwig-van-beethoven.aspx>

besmrtnosti. Sami pacijenti pred smrt često pokazuju simbole ponovnog rođenja: menjanje mesta boravka i želju za putovanjem, tvrdi Jung (Jung, 1976: 201, 223-233).

Jedan od najvećih istraživača u antropologiji, francuski antropolog i filosof, istraživač fenomena smrti u svim njegovim oblicima, Edgar Moren takođe je, kako sledi iz njegovih razmišljanja, pritajeni melanholik (Morin, 2010: 1-3). Iz čitavog njegovog dela izviruje mehanizam odbrane racionalizacije pred pojavom koju Moren istražuje više decenija.

Sve ove melanholične strukture ličnosti (reč je o najčešćem premorbidnom psihološkom tipu kod stvaraoca), kao da su, svesno ili nesvesno, primenjivale stoički savet da čovek u životu treba da se priprema za smrt. Ovi stvaraoci bolni sadržaj očuvali su na površini svesti i intuitivno se, upravo kroz svoje delo, pobednički suočavali sa njim. Njihov strah i anksioznost bi u tom trenutku nestajali.<sup>11</sup> Upravo zbog ove suštinske razlike između stvaraoca i onih koji to nisu, stalni utrošak energije – da bi se održalo potisnuto, tzv. kontra-investicija koja se kod neurotičara ogleda u simptomima slabosti i beznađa – stvaraoce, bar u trenutku njihovog rada i inspiracije, ne može da onesposobi, kako god da se to stvaralaštvo završi i kako god da se stvaralački život okonča. Jednostavno, kada prestane sublimacija, prestane i sam život organskog stvaraoca.<sup>12</sup>

Ali, izvesno je, zato, da se svi ovi daroviti ljudi potapaju u regresiju i fantaziju (agresivnu ili infantilnu fantaziju) i iz nje se tokom stvaranja oslobođaju plivajući ka površini realnog života u kome se rađaju njihov roman, pesma, slika ili nauka. Na isti način, Fjodor Mihajlovič Dostojevski, preko Raskolnjikova i njegovog čina ubistva stare lihvarke, oslobođa se velike agresivne napetosti u samome sebi.

Medutim, ovo nipošto ne znači da i drugi loši i neuspešni mehanizmi odbrane ličnosti nisu prisutni kod stvaraoca. Ali, izvesno je da ni prosta regresija, ni reakcionarna formacija, ni racionalizacija, ni preterana idealizacija, pogrešna introjekcija, pomeranje, bežanje u bolest, konverzija u telesni simptom, projekcija, inhibicija, poništenje, ili eventualno autoagresivno samokažnjavanje (slučaj Van Goga) ne uspevaju suštinski da poremete sam čin stvaranja. Takođe, Direrova melanholija prepoznatljiva je u svim njegovim portretima i autoportretima, kao i u beleškama i u knjigama, uprkos snazi intelekta i analitičkoj inteligenciji (matematika i geometrija) ovog genija. On je, svakako, još jedan egzaktan primer spajanja naučne inteligencije i emocija i činjenice da nijedno pozitivno znanje ne može u pravom smislu reči da nas udalji od egzistencijalnih pitanja našeg trajanja na Zemlji, odnosno od pitanja odnosa prema smrti i prema Zlu.

11 Strah nestaje u trenutku kreacije sublimacijom i transformacijom destruktivnih impulsa – nagona smrti, prisutnom u svakom ljudskom biću.

12 Na našim prostorima slučaj Branka Miljkovića ili Branka Čopića ovo odlično pokazuje.

Mnogi stvaraoci pokazuju izvesne psihopatološke simptome, ali ovi simptomi u osnovi ne uspevaju da ih spreče ili parališu u njihovom radu, što se inače redovno dešava nestvaralačkim ličnostima. Čak i mehanizam identifikacije sa agresorom, jedan od najtežih neuspehovih psiholoških mehanizama odbrane, nalazimo ponekad kod velikih stvaralaca. Sigmund Frojd je, recimo, u određenom trenutku svoga života, posle sarajevskog atentata na austrijskog cara Franca Ferdinanda (Franz Ferdinand), u jednoj primitivnoj generalizaciji koja mu se afektivno i u besu, „desila“, pisao da se kao nikada dotle oseća Austrijancem, da podržava Rajh i da očekuje pobedu!<sup>13</sup> Za čoveka takvih umnih i kreativnih sposobnosti i takve moći analize duše kakav je bio Sigmund Frojd, ovakva uprošćena izjava predstavlja tipičnu identifikaciju sa agresorom „uljeza“ iz neke druge i drugačije kulture, kakav je on sam bio. Budući jevrejskog porekla i nasleđa, ovom nesvesnom identifikacijom sa agresorom, Frojd je u samome sebi ubijao strogog Boga Jahvea i s mukom se prilagođavao protestantizmu, koji je postajao njegov novi „Super-Ego“, iako je u početku bio potencijalni duhovni agresor. Međutim, čak ni ovakvi padovi u realnom životu i diskursu, bitno ne mogu da skrenu velikog stvaraoca sa njegovog puta. Ne bi Sigmund Frojd bio velikan, da nije imao psihološki osvrt na samu svoju reakciju *post festum*. Pred kraj života Frojd je tvrdio da u političkom životu on sam ne predstavlja ništa, to jest da on politički ne ume da rasuđuje, niti da bi tako nešto imalo bilo kakvog psihološkog smisla. Onoga trenutka kada je doneo ovakav zaključak, Frojd je svoju identifikaciju sa agresorom, na neki način, *a posteriori*, savladao. Upravo taj neverovatan momenat snage i autoregulacije koji žilavo čuva svakog darovitog čoveka, bez obzira na loše mehanizme odbrane kojima ovaj ponekad pribegava, ili čak izvesne simptome koje poseduje, jeste najtajnovitiji momenat moći i dubine stvaralaštva.

Paranoidna i projektivna struktura Franca Kafke rodila je dela *Proces i Zamak*, to jest misao odbijanja života u totalitarnom društvu. Paranoidna premorbidna struktura Kafkine ličnosti, projektivnost i sklonost mehanizmu samokažnjavanja (prejak Super-Ego), dobrom sublimacijom autora, prebačene su uspešno njegovim romanima na opšti plan i tako, kroz književnost, univerzalno predate svim ljudima.

Manjakalno-depresivna struktura (nećemo reći akutna psihoza, jer je verovatno bio slučaj o graničnom poremećaju) Gogolja zaslužna je za gotovo sva pisanja koja su, verovatno, u depresivnoj fazi pripremana, a u hipomaničnoj ostvarivana. Od *Mrtvih duša*, do *Revizora*, od tuge do smeha, ciklirao je Gogolj tokom čitavog života, prelazeći iz depresivnog stanja u manično, i obrnuto. Boravak u ruskim manastirima i samo pisanje, najviše su mu pomogli da nađe pravu meru sublimacije i smirenja.

<sup>13</sup> Pismo S. Frojda Karlu Abrahamu 26 jula 1914. *Sigmund Freud et les désillusions de la culture, chapitre - La Première Guerre Mondiale, chapitre 3 :Freud à Karl Abraham le 26 juillet 1914.* u: Institut des Hautes Etudes sur la justice, Philosophie du droit, 17.april, 2019.

Shizoidna struktura Dostojevskog jasno izviruje iz romana: *Idiot*, *Dvojnik*, *Kockar*, *Braće Karamazovi*, *Igrač*, *Adolescent* i drugo. U njima vidimo, manje ili više izražene gotovo sve mehanizme odbrane ličnosti. Potpuno je jasno da Dostojevski, pišući osim o ruskom narodu, govori, pre svega, o samome sebi. Delo *Dvojnik* odaje i melanholičnu sliku Dostojevskog, dok *Zločin i kazna* odaje projektovanu agresiju. Međutim, Dostojevski je pre svega odličan primer epileptične strukture ličnosti<sup>14</sup> sa izraženim psihičkim manifestacijama (temporalna epilepsija), bolesti od koje su inače bolovali i apostol Pavle, i prorok Muhamed (Petruševski, 2017).

Anri Gasto (Henri Gastaut), ali pre svega Eugen Blojler (Eugen Bleuler), istraživali su afektivnu epilepsiju, nekadašnju „svetu bolest“ u obliku poruka Bogova, odnosno „moždanu oluju“ iznenadnog i nekontrolisanog velikog broja moždanih ćelija koje šalju pojačane električno-hemijske impulse. Pored neurološkog objašnjenja afektivne epilepsije, Sigmund Frojd u svom tekstu *Dostojevski i oceubistvo* nudi i jedno psihoanalitičko objašnjenje ove bolesti interpretirane kao samokažnjavanje zbog želje za ubistvom surovog oca (reč je o ocu Dostojevskog). U eseju *Dostojevski i oceubistvo* neizbežno se ponovo sudaramo sa Edipovim kompleksom, kao neurotičnim konfliktom samog autora. Međutim, i Sigmund Frojd koji odlično analizira borbu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog sa ocem, takođe je prošao kroz tu istu borbu i svoje najsmelije idejne i terapeutske teze uspeo je da iskaže tek posle smrti autoritarnog oca.

Nešto slično nalazimo i kod Van Goga, ali sa jakim autoagresivnim primesama (i epileptoidnim poremećajima) koji su već prelazili u akutno stanje. Jedino je stvaralačko slikarsko delo dalje štitilo Van Goga od loše bolesne regresije koja se otrgla kontroli njegovog Ja, odnosno od psihotičnog samouništenja.

Autistična struktura ličnosti Albera Kamija, pomešana sa melanholičnim psihološkim sklopom rodila je *Stranca* i druge romane, a na fenomen smrti takva ličnost gledala je kao na izazov snage individualnosti: odbijanje života u društvu i ponovo (rađanje iz smrti) vraćanje te iste želje za zajednicom.

Neuroza kompleksa inferiornosti Fridriha Ničea (upotpunjena svim poznatim mehanizmima odbrane ličnosti), koja odgovara onome sto u svojoj teoriji opisuje Adler (Alfred Adler), dobro je poznata. Upravo njena ogromna unutrašnja motorna snaga darovala je čovečanstvu kompenzatorsku filosofiju *Nadčoveka*, kao i vitalističko učenje protiv propovednika smrti u delima *S one strane Dobra i Zla, Tako je govorio Zaratustra* i drugim. Može se pretpostaviti da je upravo introjekcija agresivnog objekta u njegov Ego i Super-Ego najzaslužnija za neurotičnu agresivnost koju je Niče ispoljio u svojim analizama hrišćanstva. Ali, umesto da postane ekstremistički vođa, Niče ipak

<sup>14</sup> U romanu *Idiot*, kroz književnu sublimaciju ovu strukturu nosi knez Miškin koji izvanredno opisuje svoje psihičko stanje pred sam epileptički napad.

ostaje briljantan filosof! Smrt nosi zanos kao i život, smatrao je on. Nužno je zato odbaciti kulturu i stvoriti sasvim novu individualnost ponovnim podsticajem biološkog u ljudskom biću. Pobeda nad smrću nalazi se u ekstazi koja uvek probija granice našeg Ja, zaključio je Niče.

Opsesivno-kompulsivna neuroza samo je jedan deo bogatog psihološkog mozaika koji je u svojoj duši nosio Nikola Tesla, a od ovog poremećaja patio je i Antonjin Dvoržak (Antonín Dvořák).<sup>15</sup> Zbog vrhunske stvaralačke sublimacije, Teslin genije je, naravno, bio iznad svega ovoga, ali može se pretpostaviti da je upravo ovakva psihološka pozadina bila dobrodošla Tesli u slici sveta stalnih, opsesivnih i beskrajnih naučnih i empirijskih provera, koje će genijalnošću zadužiti čitavo čovečanstvo.

Salvador Dali (Salvador Dalí) patio je od narcističkog poremećaja ličnosti i megalomske manije veličine, idealizacije samoga sebe, ali osim jake ekstravagantnosti i egzibicionizma, ceo ovaj sklop ličnosti uglavnom se nije odlio u klasičnu patologiju, već na njegove fotografije i platna, kao i u libretu za operu *Biti Bog*.

Paranoidna premorbidna struktura francuskog psihanalitičara i pisca Žaka Lakanu bila je podstrek za početak jedne veoma zanimljive dinamske naučne teorije. Na ovu svoju psihološku prirodu, koja je ostala samo struktura i koja naravno, nikada nije prešla granicu patologije, Lakan se javno osvrtao tokom svojih predavanja. Ostala je čuvena njegova rečenica upućena nama studentima: „Ja sam, drage kolege paranoik, ali nikada ne mogu da budem bolestan.“<sup>16</sup> Kraj ove misli možemo da dodamo mi sami: moja sublimacija i stvaralačko delo toliko su jaki da čak ni moja premorbidna psihološka struktura ličnosti njima ne može absolutno ništa.

Na kraju primećujemo, ne bez radosti, naravno, da među ovim „premorbidnim“ (ili morbidnim) psihološkim strukturama velikih stvaralaca, po pravilu najmanje nalazimo psihopatsku strukturu ličnosti, odnosno strukturu psihopatije, a najviše strukturu neuroza ili dispoziciju iz grupe afektivnih psihoza, u kojima vođstvo ima ne toliko ispoljena, koliko latentna depresija, to jest melanholijska.

---

15 Dvoržakov prijatelj J. Kovarik svedoči da je Dvoržak opsesivno zapisivao brojeve vozova i brojao sve vagone na svakoj stanici: Kovarik, Joseph, *Dvořák tel que je l'ai connu - article 4: pigeons, chemins de fer et bateaux à vapeur* (1921).

16 Kao što je već rečeno, autor ovog rada imala je priliku da ove reči čuje od profesora Lakanu i zapiše ih prilikom njegovog poslednjeg predavanja u Parizu 1980. godine. Profesor Miler (Jacques-Alain Miller) je kasnije pretvorio u pisani formu delove Lakanovih usmenih predavanja (Miller, 2011).

### *Pozitivni pol nadkompenzacije u kome psihološki simptom izčezava*

Od pamтивека, već u drevnim mitovima svih naroda, pominje se fenomen inferiornih čovekovih organa na kome kasnije insistira Alfred Adler u svojoj teoriji psihologije inferiornosti, kao i u opisima prevazilaženja telesnih i organskih nedostataka od strane različitih heroja, što predstavlja najranije poimanje procesa nadkompenzacije. Stari mit o slepom strelcu koji uvek pogađa cilj, povezan je sa sagom po imenu *Viljem Tel* (*William Tell*). Takođe, citat iz Grimove (Jacob Ludwig Karl Grimm) nemačke mitologije svedoči koliko koncept kompenzacije i nadkompenzacije inferiornog organa odgovara popularnom osećanju: „Mi pronalazimo želju za udovima kod junaka kao i kod bogova. Orin je jednook. Tir – jednoruk, Loki – hrom, Hoeder – slep, Vidar – nem, Hagano takođe jednook, Valkeri – jednoruk, Ginter i Viland su hromi i postoji dobar broj slepih i nemih heroja“ (Grimm, 1845).

Stvaralački deo nadkompenzacije odlično je ilustrovan u projekcijama psihe pesnika Šilera (Friedrich von Schiller). U nadkompenzaciji, to jest u drami o strelcu Viljemu, Šiler otkriva veliki broj aluzija na nadkompenzacije vizuelnog organa, rečima koje se tiču oka i njegove funkcije, odnosno slepila, imajući (nesvesno) u vidu sopstveni projektivni odnos prema inferiornom organu. Šiler je, znamo iz njegove biografije, i sam imao slabe oči, patio je od stalnih upala očiju, a od ranog detinjstva do punoletstva je bolovao od rigidnog treptanja. Prema nekim svedočenjima cela porodica Šiler dobila je ime upravo zbog razrokosti. Takođe, slikar Piero de la Frančeska (Piero della Francesca), koji je posebno zaslužan za umetnost perspektive, postao je slep u zreloj dobi. Poznat je, isto tako, jednooki slikar Lenbah (Franz Seraph von Lenbach), a slikar Matejko (Jan Alojzy Matejko) radio je svoja dela u jakoj kratkovidosti. Francuski umetnik Mane (Édouard Manet) bolovao je od astigmatizma.

Među govornicima, glumcima i pevačima takođe se veoma često nalaze različiti oblici nadkompenzacija zbog inferiornosti relevantnih organa (rečnikom Alfreda Adler-a). Biblija svedoči o Mojsiju koji se veoma teško izražavao, dok je njegov brat Aron bio obdarjen za besedništvo. Mucavi Demosten postao je najveći besednik drevne Grčke. Kamil Demulan (Camille-Benoît Desmoulins) je takođe mucao, ali njegovi savremenici svedoče da je uspevao tečno da održi brilljantan govor. Rekli smo već da je francuski šansonjer Šarl Aznavur (Charles Aznavour) od detinjstva patio od nedostatka jedne glasne žice, ali upravo ovaj organski manjak dao je kasnije specifičnu, toplu i jedinstvenu boju njegovom glasu. Najveći muzičari su takođe veoma često imali nevolje sa sluhom poput Betovena (Ludwig van Beethoven).<sup>17</sup> Svi oni psihološki su pozitivno kompenzovali svoje inferiornosti, poništavajući ih svojim kreativnim darom i stvarajući od njih izuzetna umetnička dela.

17 Betoven, kao i Robert Francis (Robert Francis) bili su gotovo potpuno gluvi, a Klara Šuman (Clara Schumann) imala je teškoće sa sluhom i govorom u detinjstvu.

*Odsustvo ili praznina u ranom detinjstvu „osuđuju“ nas na stvaralaštvo*

Rano iskustvo, afektivno vezivanje, u literaturi poznato kao „attachement“, je od neprocenjive važnosti za razvoj ljudske ličnosti. I dinamska psihijatrija i psihologija, ali i etologija (disciplina koja komparativno proučava životinje) svedoče o neprocenjivoj vrednosti ranog afektivnog perioda, ili perioda „utiskivanja“ za razvoj ljudske ličnosti, ali i za normalan afektivni razvoj životinjskih vrsta, onih koje su na nižem stupnju od sisara, pa naviše. U istom smislu, emotivno lišavanje u ranom periodu ostavlja veliki trag na odojče, kako ljudsko, tako i na mladunče životinjskih vrsta. Ukoliko je u ranom detinjstvu došlo do afektivnog lišavanja, usled neadekvatnog ponašanja majke, ukoliko je mladunče ostavljeno, napušteno, ispušteno, ili prosto „zaboravljeno“, njegov emotivni i celokupni razvoj biće usporen. Današnje savršene tehnike neuro-slika mozga jasno pokazuju različitu energetsku aktivnost određenih delova mozga kod napuštene dece, kod kojih će najaktivnija zona dugo biti moždani centar zadužen za strah, odnosno deo mozga u dnu hipokampa obe hemisfere mozga, poznat kao amigdala (marker straha).

U najpoznatijem etološko-psihološkom eksperimentu bračnog para Harlou (Harri Harlow), mladunče majmuna bilo je spremno da se do smrti lišava hrane, ukoliko je ona bila u alternativi, odnosno u eliminaciji sa majčinom toplotom i nežnošću (Harlow, 1959). Francuski etolog i psihoanalitičar Rene Zazzo (René Zazzo), u nastavku radova Džona Boulbijja (John Bowlby), u svojoj briljantnoj knjizi *Poreklo ljudske osećajnosti* (Zazzo, 1973.) savršeno je opisao ova ponašanja i s pravom zaključio da u čitavoj našoj vrsti, odnosno u čitavoj filogenezi (istoriji vrste, ljudi i životinja) postoji urođeni nagon za toplinom i emotivnim vezivanjem.

Posledice emotivnog lišavanja u ljudskom detinjstvu ne moraju da budu fatalne, ali one uvek ostavljaju psihopatološki trag. Napuštena deca, deca bez roditelja, ili deca čiji su roditelji rano preminuli, tokom razvoja i kasnijeg života moraju mnogo više i teže da „obrađuju“ ovaj nedostatak, nego deca koja su imala srećno detinjstvo. Posebna vrsta afektivnog lišavanja odnosi se upravo na rani nestanak jednog ili oba roditelja. Usvojenje ovakve dece može mnogo da pomogne njihovom normalnom razvoju, postojanje „konstantnih psihodinamskih objekata“ ili dobrih substituta roditelja može ovu decu da stabilizuje, ali to nije sreća koju imaju sva deca siročad, a i kada je imaju, ona je, takođe vrlo relativna.

Ukoliko emotivno lišavanje u ranom detinjstvu nije nadoknađeno, pred ovakvim detetom nalaze se u budućnosti dva oprečna životna puta: put patnje, psihičkih smetnji, delikvencije, prestupništva i psihopatijske na jednoj strani, ili, na drugoj, put obrade, rada na sebi i složene sublimacije. Kojim će putem „ispušteno“ dete poći, zavisi

od njegovog nasleđa, od urođenih i stečenih sposobnosti, od dispozicije temperamenta, kao i od konkretnih okolnosti koje će, kasnije, odrediti jačinu njegovih Ego snaga.

Stvaralačka ličnost najbolje se bori sa prazninom u detinjstvu i najbolje sublimira emotivni nedostatak u kasnjem životu. Preoblikovan strah od odvajanja, separacioni, anaklitički strah u odsusutvu i gubitku, najveća je trauma koja može da se dogodi detetu ili mладунцу u najrazličitijim oblicima. Stvaraoci su, zapravo, jedini koji od te rane traume mogu da naprave kreativno delo. Rečeno je već da oni ne postaju stvaraoci datom uzročnom vezom usled same nesreće ili patnje koju su doživeli (kao takve), ali njih emotivni i fizički gubitak svakako podstiče, da upotrebimo Sartrove reči<sup>18</sup>, „osuđuje“ na psihološku obradu koja jedina može da stvori stvaralačko delo. Veliki broj naučnika i umetnika upravo su dokaz za to da je rani gubitak za njih bio snažan podsticaj za stvaranje. Francuski pisac Žan Žene (Jean Genet) u ranom detinjstvu ostao je bez roditelja, pesnik Rembo (Arthur Rimbaud) takođe. U ovoj grupi stvaraoca nalazi se i Viktor Igo, ali i ruski pisac Lav Tolstoj, koji u osamnaestom mesecu života ostaje bez majke. Aleksandar Dima (Alexandre Dumas) ostao je bez roditelja u svojoj četvrtoj godini života, kao i Žorž Sand (Georges Sand) ili Stendal (Marie-Henri Beyle, Stendhal), a pisac Mopasan (Guy de Maupassant) u svojoj desetoj godini. Slede Onore de Balzak, Žerar de Nerval, Flober (Gustave Flaubert), Malro (André Malraux), pomenuti filosof Žan-Pol Sartr, Džon le Kare (John le Carré), pa čak i Sigmund Frojd koji je teško doživeo gubitak oca. Svi oni bili su žrtve emotivnog lišavanja ili odsustva jednog ili oba roditelja u detinjstvu, svi su, s obzirom na premorbidnost psihičkog zdravlja mogli da ostanu zauvek „zaglavljeni“ u dubokoj depresiji, ali je njihova sublimacija bila toliko jaka da je za cilj imala brisanje traume kroz stvaralaštvo. Na ovome posebno insistira i o tome piše francuski neurolog i psihijatar Boris Sirilnik (Cyrulnik, 2017), izvanredan dinamski analitičar i pisac, čije su roditelje, kada je imao nepunih pet godina, u okupiranoj Francuskoj, u logor odveli nacisti. Sličnu sudbinu doživeo je još jedan drugi veliki francuski dečiji psiholog poljskog porekla, kasnije celog života istražujući dečje košmare, Mišel Zlotovič (Michel Zlotowicz).

Rana trauma gubitka, kao i psihozu, predstavlja ono što zovemo „rizik, ili šansa“ za čoveka, budući da ličnost može zauvek da ostane paralisana i porobljena u patnji ili može da od te patnje napravi životni cilj, sublimaciju, trag i stvaralačko delo. Bol i patnja su, rekli smo, „osuđeni“ na stvaralaštvo (koje se u ovom slučaju poistovećuje sa samim životom). Rekli bismo, na kraju, zaključkom logičara, ali i psihoterapeuta, da se u ovom slučaju radi prosto o nečemu što predstavlja nepobitnu logičku, i ništa manje dinamsku, *istinu bez antiteze*.

---

18 Reč je o izrazu koji filosof koristi kada govori o osuđenosti na slobodu svakog ljudskog bića.

### Zaključak

Kada analiziramo psihičku bolest ili patnju naspram stvaralaštva, jasno je da se u takvom slučaju uvek nalazimo pred opasnošću od cirkularnosti. Dobro razumemo da bolest ili bolesna struktura ličnosti ne rađaju genijalnost, već je rađa isključivo vrhunska psihička obrada ranjene unutrašnjosti nečije ličnosti. Ali, da bi neko ko poseduje opasan i agresivan temelj ličnosti mogao vrhunski da sublimira sve svoje agresivne i destruktivne nagone, on već mora da poseduje mnogo stvaralačke snage. Mi na taj način ne možemo da determinišemo odakle stvaraocu toliki dar da od svoje početne bolesti napravi delo, budući da sâmo bolesno stanje u sebi ne nosi ništa stvaralačko, već naprotiv. Ipak, možemo da prepostavimo da posebna struktura darovite ličnosti, udružena sa premorbidnom patološkom slikom, ali i velikom odbrambenom snagom Ega, daje magičnu kombinaciju stvaralaštva. Visoke sposobnosti, primarni faktori i ogroman rad na sebi motivisan „oštećenim početkom“, daće sasvim novi, često genijani psihološki „geštalt“. U ovome se krije upravo čitav put od kompenzacije i nadkompenzacije neke rane inferiornosti do vrhunske stvaralačke sublimacije.

Nizak fizički rast udružen sa genijalnošću stratega daće nadkompenzaciju Napoleona (Napoléon Bonaparte) koji osvaja čitav svet i postaje Veliki osvajač. Govorna mana će od Demostena napraviti izvrsnog govornika, kao što je od mnogih mucavaca napravila odlične glumce. Oštećena glasna žica jednog Šarla Aznavura daće, preko želje za kompenzacijom, savršenu umetničku sublimaciju u vidu karakteristične boje glasa darovite muzikalnosti. Gluvoča i depresija Ludviga Van Betovena, udružena sa огромnim muzičkim darom, daće veličanstvenu sublimaciju iz koje sledi neuništivo muzičko delo. Možda se u komenzatornom i nadkomenzatornom „delu“ još uvek vidi ili naslućuje početni simptom, ali u vrhunskoj sublimaciji on zauvek izčeza. Snaga Betovenove muzike toliko je velika da danas služi u briljantnoj muzikoterapiji francuske škole Edit Lekur (Edith Lecourt) koja postaje važan dodatak klasičnoj dinamskoj analizi i terapiji. Slušanje muzike uz analitički vođene fantazije pokazalo je izvanredne rezultate upravo u radu sa najtežim afektivnim psihozama. Sâmo slušanje Betovenove *Valdštajn sonate* povećava kod teških depresivnih pacijenata prokrvljjenost u mozgu za oko trideset posto, a slično na vitalni sloj u čoveku deluju i Rahmanjinovi *Prelidi*. Bog je dao muziku da olakša put ka vrlini, govorio je sveti Vasilije Veliki, a mnogo vremena pre njega već su Pitagorejci znali da muzika uspostavlja stanje apsolutne harmonije u duši.

Međutim, čitavo pitanje psihologije stvaralaštva nije toliko pitanje da li postoji prost uzročni odnos između patološke premorbidne strukture ličnosti i stvaraočevog dela (videli smo da ga nema), već ovo pitanje glasi: zašto određeni psihološki sklop ličnosti dopre samo do kompenzacije ili nadkompenzacije, a drugi do vrhunske stvaralačke

sublimacije? Može li da se izbriše razlika između nadkompenzacije i sublimacije, odnosno između njihovih ishodišta? Šta je sve potrebno da se aktivira u sklopu nečije ličnosti da bi kompenzujući patološki simptom adlerovske manje vrednosti potpuno nestao, tako da se u stvaralačkom delu više nigde ne primećuje? Od početne psihološke inferiornosti, preko njenog poravnjanja, a zatim preko „kompleksa moći“, neuspele ili uspele nadkompenzacije do stvaralaštva, dug je put. Jedna početna inferiornost postaje nadkompenzacija i zločin, a neka druga početna inferiornost postaje vrhunska nauka i umetnost. Da li u tome presudnu ulogu ima sposobnost (nepostojanje sposobnosti) date ličnosti, ili presuđuje jačina same početne psihološke morbidnosti? Ili je za to zadužena samo naša vrednosna interpretacija?

Postavimo, zato, samo naizgled naivno pitanje: da li je razlika između nadkompenzacije jednog Hitlera, ili uspelije nadkompenzacije Napoleona koji je sebe smatrao umetnikom i genijem strategije, ili još uspelije nadkompenzacije Fridriha Ničea (Ničeovo stanje Alfred Adler naziva „sličnost Bogu“), naspram vrhunske stvaralačke sublimacije Betovena, samo kvantitativna ili dubinska i kvalitativna razlika? Da li tip i vrsta početne frustracije ili početne patologije određuje, usmerava, tip i vrstu stvaralaštva, ili ovo najviše zavisi od kognitivnih sposobnosti i darova ličnosti? U kojoj su srazmeri ta dva određenja?

Ova bitna pitanja postavila je ponovo ova kratka analiza, dajući im najjednostavniji deskriptivni odgovor na konkretnim primerima, ali i gradeći na njima novu naučnu pretpostavku (hipotezu) koja će dalje rasvetljavati tajne neuspele, ili manje uspele nadkompenzacije, naspram vrhunski uspele, stvaralačke, ili genijalne sublimacije. Samo ovo drugo, donosi definitivno psihološko izlečenje i smirenje u kome se psihopatološki simptom stvaralačke ličnosti zauvek gubi.

#### **REFERENCE :**

1. Aleckovic Nikolic, Mila. 1994. *Le concept de l'inconscient dans les théories de la psychologie contemporaine*. Paris : Univ. de Sorbonne press.
2. Alečković Nikolić, Mila. 1995/96. „Psihologija u polju umetnosti i moralu: analogija teoriji prirodnog prava“; u: *Psihologija*. Bgd.: Institut za psihologiju.
3. Alečković Nikolić, Mila. 2007. „Mitološko i logičko mišljenje“; u: *Zbornik Filozofeme* br. 5, ISSN 1452 5313.Novi Sad: Srpski filosofski forum, SFF .
4. Aleckovic N. Bataille, Mila. M. 2018. „Psychose , identité et la différence entre une bonne sublimation et une mauvaise compensation“ u: *Recueil de textes du Congrès International 2015. de Psychopathologie de l'Expression et de l'art thérapie*. Belgrade, ISBN: ISBN 978-86-900487-0-0. from the World Web.
5. Bernstein J. ed (1994) *The Frankfurt School*, Critical Assessments, London.
6. Bowlby, John. 2019. *Trauma and Loss*. London: Robbie Duschinsky and Kate White.

7. Cyrulnik Boris. 2017. *Resilience*. Paris: Penguin Publishing Group.
8. Camus, Albert. 1972. *L'étranger*. Paris : Gallimard, Folio.
9. Dostojevski, Fjodor Mihailovič. 1983. *Sabrana dela*. Beograd: Rad.
10. Erasme, Rotterdam. 1964. *Eloge de la folie*. Paris : Éditions Garnier-Flammarion.
11. Frojd, Sigmund.1984. Tumačenje snova 1-2. Novi Sad: Matica Srpska.
12. Freud, Sigmund. 1973. Inhibition, symptôme, et angoisse. Paris : Puf.
13. Freud, Sigmund.2010. *Le Malaise dans la civilisation*. Paris : Petite biblio Payot.
14. Gogolj Vasiljevič, Nikolaj. 2018. *Mrtve duse*. Beograd : Laguna.
15. Grimm, Jacob Ludwig Karl. 1845. *Deutsche Mythologie*. Gottingue et Paris, Klincksieck sec. éd.1844 2vol.in-8°,XLVIII et1248p.
16. Harlow, F. Harry. 1959. "Love in Infant Monkeys," *Scientific American* 200, june:68, 70, 72-73, 74.
17. Heine, Heinrich. 2004. *The Journey to the Hartz*:132. London: The Project Gutemberg Ebook. The German Classics
18. Heidegger, Martin. 2012. *Etre et temps*. Paris: Vrin.
19. Jankélévitch, Vladimir. 2008. *La mort*. Paris: Flammarion.
20. Jung, Carl Gustav. 1971. *Dinamika nesvesnog*. Berlin: Gesammelte Werke Walter Werlag.
21. Jung, Carl Gustav. 1981. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
22. Jung, Carl Gustav.1976. *Symbols of Transformation*, vol 5: Princeton Univ.Press
23. Jung, Carl Gustav. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvjesno*. Beograd: Atos.
24. Jung, Carl Gustav. 2016. *L'Âme et la Vie*. Genève : Buchet Chastel.
25. Kierkegaard, Sören. 2000. *Crainte et Tremblement*. Paris : Poche.
26. Kafka, Franz. 2017. *Le Procès*. Paris : Ed.de Archipel.
27. Kovarik, Joseph. 1921. *Dvořák tel que je l'ai connu - article 4: pigeons, chemins de fer et bateaux à vapeur* par Joseph Kovarik, Magazine Fiddlestrings.
28. Lacan, Jacques. 1981. *The Psychoses*. Paris : Seminar of Jacques Lacan, Books.
29. Lecourt, Dominique. 1974. *Bachelard: Le jour et la nuit : un essai du matérialisme dialectique*, Collection «Théoriciens».
30. Libbey,Ted. 2010. *The Life And Music Of Robert Schumann: The NPR listener's Encyclopedia of Classical Music*. Workman Pub Co.
31. Morin, Edgar. 2001. *L'Homme et la Mort : Le Seuil Coll.* Points Essais, Paris.
32. Morin, Edgar. 2010. *Pour vivre il faut risquer sa vie* , interview par Isabelle Taubes dans Psychologies.com
33. Montaigne, Michel de. 2009. *Les Essais*. Paris: Gallimard, Coll. Quarto.
34. Malraux, André. 1970. *La condition humaine*. Paris : Gallimard.
35. Majakovski, Vladimir. 1930. *Oprostajno pismo*. Moskva: from the World Web Russia Beyond.
36. Majakovski, Vladimir. 1983. *Poeme i stihovi*. Sarajevo: Veselin Maslesa.
37. Miller, J.A. 2011. *Book XIX of the Seminar of Jacques Lacan*: The Psychoanalytical Notebooks.
38. Nerval, Gérard de. 2016. *Aurélia*. Paris : G-Ph Ballin.
39. Newman Ernest (1959). *The life of Richard Wagner*. Cambridge University Press.
40. Nietzsche, Friedrich. 2000. *Par delà le bien et le mal*. Paris: Flammarion.
41. Proust, Marcel. 1974. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
42. Pascal, Blaise.2000. *Pensée*. Paris: Le livre de Poche.
43. Petruševski, B. Ana. 2017. *Great Minds and Epilepsy*. Zaječar: Glasilo Podružnice Srpskog lekarskog društva, God. 42, br 4. ISSN 0350-2899.

44. Popper, Karl. & Eccles, John C. 1977. *The Self and Its Brain*. Berlin: Springer.
45. Poe, Edgar Allan. 2018. *William Wilson*. London: Panamas Classics
46. Pigeaud Jackie. 1984: *Prolégomènes à une histoire de la mélancolie*. Persée. Paris
47. Rilke, Rajner Marija Jozef. 1979. *Arhajski Torzo*. Zagreb: Matica hrvatska.
48. Rilke, Rainer Maria Josef Rilke. 2018. *Le Livre de la pauvreté et de la mort*. Paris: 2ditions Arfuyen.
49. Roux, Guy & Sudres, Jean Luc. 2018. *Créativité Et Art-Thérapie En Psychiatrie*. Paris : Masson.
50. Roux, Guy & Laharie, Muriel. 2013. *Art et folie au moyen age*. Paris: Le Léopard d'or.
51. Roux Guy. 2018. *Art singulier et psychiatrie*. Paris : Editions Gypaète.
52. Sartre, Jean-Paul. 1972. *La nausée*. Paris: Gallimard, Coll.Folio.
53. Segal, Hanna. 1990. *Dream, fantasy and art, Freud and art*. Routledge; 1 edition.
54. Szondi, Leopold. 2011. *Učenje o familijarnom nesvesnom*. Novi Sad: Prometej.
55. Schopenhauer, Arthur. 2018. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris: Annales Bac Philo.
56. Siffert,Elsa. "Symphonie No. 3 Eroica" <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0729171-symphonie-n-3-eroica-de-ludwig-van-beethoven.aspx> pristupljeno 18.05.2020.
57. Starobinski, Jean 2012. *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, Paris.
58. Tolstoj, Lav. 2010. *Smrt Ivana Iljica i druge pripovetke*. Beograd: Feniks Libris.
59. Tchaikovsky, Modeste 2004. *Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. University Press of the Pacific.
60. White, Lancelot. 1971. *L'Inconscient avant Freud*. Paris: Payot.
61. Wittgenstein, Ludwig. 1969. *De la certitude*. Paris: Gallimard.
62. Wittgenstein,Ludwig.1961. *Carnets, Notebooks 1914-1916:6.7.16*. New York: Tr.G.E.M. Anscombe. Harper.
63. Zazzo, René. 1973. *L'attachement*. Paris: Collectif.

### **Artistic Creation and Psychological Personality Defense Mechanisms**

**Abstract:** The study examines the relationship between good and bad psychological defense mechanisms on the one hand and artistic creation on the other. Any creator (artist or scientist) has recourse above all to the good psychological personality defense mechanisms, such as compensation, regression in the service of the Self or sublimation. Even when one regresses to bad defense mechanisms, like any other human being, the latter fail to prevent the process of creation as such. The sublimation of the premorbid structure of the personality remains for each creator, artist or scientist a question of life and death. Our analysis also demonstrates that the rebus of the relationship between compensation, overcompensation or the highest artistic sublimation remains a fundamental question to address the bottom of the secret of all human creation.

**Keywords:** psychological defense mechanisms, compensation, sublimation, creativity, melancholic structure.

**Sanja Kiš Žuvela**  
Sveučilište u Zagrebu  
Muzička akademija  
Hrvatska

UDC 811.163.41'22:78(038)(049.32)  
Prikaz

**Nataša Crnjanski: *Pojmovnik muzičke semiotike***  
**(2019, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti,**  
**UDC 811.163.41'22:78(038), ISBN: 978-86-88191-91-3)**

Autorica Nataša Crnjanski glazbena je teoretičarka i umjetnica, vanredna profesorka na Katedri za kompoziciju i teorijsko-umetničke predmete Akademije umetnosti u Novom Sadu, već neko vrijeme prisutna u međunarodnome znanstvenom diskursu o glazbenoj terminologiji. Prema vlastitomu iskazu, autorica je kao pomna stručnjakinja i odgovorna pedagoginja izradi djela pristupila motivirana manjkom (pa i nepostojanjem) suvremene i obuhvatne referencijalne literature o problematici glazbenoga značenja i označavanja, kako na srpskome, tako i na ostalim jezicima. Iako je semiotika glazbe, kako to i samo njezino ime sugerira, izrasla na zasadama teorija jezika kao znakovnih spletova, ontološki snažno ukorijenjenima u autorskim pojmovnim i terminološkim sustavima poput onoga Pirsova (Charles S. Peirce) ili Sosirova (Ferdinand de Saussure), sama se terminologija glazbene semiotike od one lingvističke snažnije emancipira tek 80-ih godina prošloga stoljeća. Doba je to u kojem se javljaju veliki opći semiotički leksikoni (npr. Greimas & Courtes 1979, Nöth 1985), a nedugo zatim autori poput Marte Gruboč (Márta Grábocz) počinju raspravljati i o ulozi semiotičke terminologije u analizi glazbe (1989). U narednim desetljećima šturi pojmovnici prate kapitalna djela semiotičara glazbe poput Hatena (Robert Hatten, 1994) i Tarastija (Eero Tarasti, 2012), čiji autorski pojmovni sustavi predstavljaju okosnicu suvremenoga jezika semiotike glazbe (pa tako i ovoga pojmovnika), no nijedan se od njih opsegom i intertekstualnom dubinom ne približava pionirskomu poduhvatu Nataše Crnjanski.

Sa svojih preko 130 natuknica (koje obuhvaćaju višestruko veći broj pojmoveva na gotovo tristo autorskih kartica teksta) *Pojmovnik muzičke semiotike* vjerojatno predstavlja trenutačno najopsežniju (a možda i jedinu) terminološku monografiju te znanstvene grane. Osim opsegom i dubinom diskursa, djelo se iz predmetne literature izdiže i velikim brojem kvalitetnih ilustracija, tabela i notnih primjera. Građa natuknica izložena je abecednim redoslijedom, no interreferencijalno je povezana s relevantnim pojmovima u drugim dijelovima knjige, kao i uputnicama na autoritativnu teorijsku literaturu. Autorica svaki termin nastoji sagledati u kontekstu i teorijskom okviru njegova

nastanka i razvoja, ali i ponuditi sinoptički prikaz različitih tumačenja polisemičnih, homonimnih i antonimnih termina, jasno razdvajajući pojam od njegova naziva, čime postiže optimalnu ravnotežu između sinkronijskoga i dijakronijskoga pristupa te općega/normativnoga i pojedinačnog značenja. Snalaženje u gradi ovoga pojmovnika uvelike potpomažu indeks imena (221) i indeks termina (137). Uz zastupljenost svakoga važnog termina na jeziku izvornika, posebno bogatstvo *Pojmovnika* predstavljaju autoričina prijevodna terminološka rješenja, koja nerijetko nije bilo lako iznaći, s obzirom na nesretnu okolnost da je gotovo cjelokupna teorija glazbene semiotike, zajedno s pripadajućom terminologijom, izrasla na frankofonome i anglofonome tlu, u morfološkim sustavima teško usporedivim sa slavenskim jezicima.

Knjiga je opremljena uzornim znanstvenim aparatom utemeljenom na raskošnoj povijesnoj i suvremenoj bibliografiji od gotovo tri stotine jedinica, a imajući u vidu originalan kritički doprinos kanonskim teorijskim postavkama semiotike glazbe i sustavnost obrade pojmoveva, ovaj se pojmovnik može kategorizirati kao izvorno znanstveno djelo. Svoje će zaslужeno mjesto ono zasigurno naći kako među nastavnicima i studentima glazbe na visokoškolskim ustanovama, tako i na policama kolega s područja dodirnih humanističkih znanosti, intelektualaca i ljubitelja glazbe. Njegovo objavlјivanje predstavlja značajan dobitak za struku i šиру kulturnu javnost, kako u Srbiji, tako i u međunarodnome kontekstu.

**Julijana Bašić**

Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju  
Srbija

UDC 78.01(049.32)

Prikaz

**Ljubomir Nikolić, *Journey to the Beginnings: Primordial music/virtual prehistoric orchestra*  
(CD, Upravljač Turističkog prostora Lepenski Vir d.o.o. 2019)**

Praistorija, kao najduži period u ljudskoj evoluciji, predstavlja intrigantno istorijsko razdoblje, o čemu svedoče brojni pronađeni i analizirani materijalni ostaci. Međutim, govoriti o praistorijskoj muzici moguće je prvenstveno kroz imaginaciju o sveukupnom zvučnom okruženju koje je praćeno ljudskom akcijom i koje je imalo specifične zakonitosti u oblikovanju i proizvodnji značenja u trenutku izvođenja. U tom smislu, (re)konstrukcija zvukova iz praistorije predstavlja neiscrpan izvor zvučnog materijala koji u savremenom kontekstu može da ima različite primene i značenja.

Kompakt disk *Journey to the Beginnings: Primordial music/virtual prehistoric orchestra* sadrži jedanaest kompozicija Ljubomira Nikolića – *Prehistoric flute song, Vatia, Nighty murmuring, Hunt, Analog ritual loop station 5, Iron gate, Danube song, Primordial, Ritual wave, Landscape sounds i Pokar peskar* – koje su nastale u okviru interdisciplinarnog projekta Kreativne Evrope (Creative Europe Culture EACEA-35-2017) u kom se susreću i prepliću arheologija i muzika. Tokom projekta, Nikolić je saradivao sa arheolozima i muzejskim radnicima iz Velike Britanije, Mađarske, Rumunije, Hrvatske i Srbije na obradi materijala koji se odnosi na proizvodnju zvukova u praistoriji, a glavni koordinator saradnje između arheologa i umetnika bila je profesor Džoana Sofer (Joanna Sofaer) sa Univerziteta Sauthempton (University of Southampton). Kreirana je kolekcija zvučnih objekata, zatim rekonstrukcija praistorijskih muzičkih instrumenata, kao i izumrlog indoevropskog jezika. Pored međunarodne interdisciplinarne saradnje umetnika i naučnika različitih profila, jedan od ciljeva projekta bilo je i ostvarenje interaktivne forme pozorišne avanturističke igre, poznatije kao TAG (Theatrical Adventure Game), gde publika aktivno učestvuje u pojedinim aktivnostima iz života praistorijskog čoveka, poput paljenja vatre, spremanja obroka, pa i izvođenja rituala gde su muzika i ples važni konstitutivni elementi.

Upotreba (re)konstruisanih zvučnih slika iz praistorije u savremenom kontekstu predstavlja osnovnu ideju kompozitora Ljubomira Nikolića, što se uočava i u nazivu kompakt diska *Journey to the Beginnings*, ili u prevodu *Pohod ka počecima*. Fundamentalni kompozicioni proces podrazumeva različite pristupe ukrštanja akustičkih

i sintetičkih zvukova. Primenjeni akustički zvuci mogu da se podele na izmišljene i realne zvuke, koji potom mogu da se prepliću sa sintetičkim zvucima. Izmišljenim zvucima pripadaju asocijacije na zvukove iz prirode (npr. cvrkut ptica), zatim zvuci rekonstruisanih muzičkih instrumenata od materijala koji su potencijalno bili u upotrebi u praistoriji (npr. duvački instrumenti, razne vrste udaraljki i drugi rekviziti pomoću kojih se mogu izvoditi ritmički organizovani zvuci), kao i zvuci imaginarnih ljudskih aktivnosti i ljudskog glasa. Realnim zvucima prirode (landscape sounds) pripadaju zvuci vetra, insekata, vatre, vode, ali i zvuci raznih predmeta za koje postoje materijalni dokazi da su bili u upotrebi u životu praistorijskog čoveka. Kroz obradu akustičkih zvukova kreirana je prostorna dimenzija zvuka tako da se stiče utisak praktične primene u praistoriji, poput izvođenja u pećini ili u šumi i drugim prirodnim okruženjima praistorijskog čoveka. U tom smislu, u kompozicijama *Prehistoric flute song*, *Nightly murmuring*, *Hunt*, *Ritual wave*, *Iron Gate* i *Primordial* jasno su predstavljene imaginacije praktične primene praistorijskih zvukova u različitim obredima. U kompozicijama *Danube song* i *Landscape sound* u prvom planu se nalaze (realni) zvuci prirode, dok je ludska akcija u drugom planu. Posebno zanimljive su kompozicije *Pokar peskar*, koja se peva na rekonstruisanom izumrlom indoevropskom jeziku, kao i *Vatia*, gde je zastupljen imaginarni praistorijski jezik. Za razliku od njih, kompozicija *Analog ritual loop station 5* se zvučno izdvaja zbog dominantne upotrebe sintetizovanih zvukova.

Polazeći od osnovne ideje da je muzika sastavni deo ljudske egzistencije u svim njegovim razvojnim procesima, rekonstrukcija zvukova iz praistorije i njihova primena u savremenom kontekstu otvara jednu novu dimenziju doživljaja muzike čija primena može biti višestruka. U tom smislu, prva asocijacija jeste zastupljenost primenjene muzike u muzejima čiji su sadržaji posvećeni praistorijskom dobu, što bi omogućilo posetiocima ne samo stvaranje zvučne/akustične slike najstarijeg perioda u razvoju ljudske vrste, nego i približavanje savremene umetničke muzike široj publici kojoj je ovaj vid muzičke umetnosti uglavnom nepoznat. Pored toga, kompozicije sa kompakt diska *Journey to the Beginnings*, koje su nastale kao rezultat umrežavanja saznanja iz domena muzikoarheologije i savremenih kompozitorskih ostvarenja Ljubomira Nikolića, ukazuju i na potencijale arheoakustike, oblasti o kojoj se kod nas veoma malo zna. Najzad, ovaj kvalitativni rezultat interdisciplinarnog projekta predstavlja još jedan dokaz o značaju i važnosti prožimanja umetnosti i nauke, što svakako treba da bude imperativ u budućnosti.

# IN MEMORIAM

## Dragoslav Dević (1925–2017)

UDC 78.07:929 Dević D.

Multinacionalna, multikulturalna i multikonfesionalna Vojvodina, u kojoj živi 26 nacionalnih zajednica, jedno je od nacionalno najheterogenijih područja u Evropi. Zahvaljujući odgovarajućim uslovima života, te dobrosusedskim i prijateljskim međusobnim odnosima, nacionalne zajednice Vojvodine su tokom svoje burne istorije uspele da sačuvaju kulturni identitet, a time i osnovna obeležja svoje muzičko-folklorne baštine. U Vojvodini, i pored toga, još uvek ne postoji institut koji bi se bavio arhiviranjem, izučavanjem, vrednovanjem i promovisanjem njenog muzičko-folklornog nasleđa. Zahvaljujući viziji, razumevanju i podršci uglednog dekana, prof. Nenada Ostojića, a na inicijativu nama dragog i uvaženog profesora Dragoslava Devića, na Odseku muzičke umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu je 1993. godine otvorena studijska *Podgrupa za etnomuzikologiju*. Time su stvoreni uslovi za obrazovanje mlađih naučnika, istraživača, koji će beležiti i proučavati tradicionalnu muziku višenacionalne Vojvodine i drugih delova Srbije, kao istinski vredno nacionalno blago i deo kulturnog identiteta, a etnomuzikologija, kao interdisciplinarna nauka, je i u Vojvodini dobila svoje „mesto pod suncem“.

I ovom prilikom iskazujemo najiskreniju zahvalnost uvaženim profesorima Nenadu Ostojiću, tadašnjem dekanu Akademije umetnosti, i Dragoslavu Deviću, prvom nastavniku Muzičkog folklora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, koji je i osmislio plan i program *Podgrupe za etnomuzikologiju* i od 1993. do 2001. godine predavao glavni predmet – *Muzički folklor*.

Dragoslav Dević je rođen 15. 08. 1925. godine u Požarevcu. Iako je živeo u urbanoj sredini, već u ranom detinjstvu je pokazao sklonost prema narodnoj muzici i na violini svirao tradicionalne melodije. Nakon završetka gimnazije u Požarevcu, studirao je na Teoretskom odseku Muzičke akademije u Beogradu, a po diplomiranju, 1951. godine zaposlio se kao profesor solfeda, teorije, istorije muzike i muzičkog folklora u Muzičkoj školi „Stanković“ u Beogradu (1951-1962). Svestan činjenice da je za sveobuhvatnije sagledavanje, istraživanje i sticanje znanja o muzičkom folkloru od izuzetne važnosti poznavanje i tradicionalnih običaja, studirao je i etnologiju na Filozofском fakultetu u Beogradu (diplomirao 1958). Pedagošku aktivnost 1962. godine nastavlja na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu na Katedri za istoriju muzike i muzički folklor, najpre kao asistent profesora Miodraga Vasiljevića, a zatim docent, te vanredni i redovni profesor za predmet *Muzički folklor*. Kako je prof. Vasiljević ubrzo (1963) preminuo, profesor Dević je gotovo dve decenije bio jedini nastavnik novoformiranog odseka i šef Katedre za muzički folklor.

Duboko svestan značaja sistematskog terenskog rada, već od početaka svoje univerzitetske karijere, na terenska istraživanja širom Srbije vodio je i studente Muzičke akademije/Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. U okviru projekta Odeljenja za scenske umetnosti i muziku Matice srpske, devedesetih godina 20. veka je u ta istraživanja uključio i studente etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu. Snimljena muzičko-folklorna građa delom je korišćena i u okviru seminarских, a potom i diplomskih rada studenata.

Profesor Dević je tokom pet decenija terenskog naučnoistraživačkog rada prikupio impozantnu i dragocenu muzičko-folklornu građu. Pored zbirke narodnih instrumenata sa preko 500 eksponata, u zvučnom arhivu Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu pohranjeno je oko 1500 magnetofonskih traka terenskih zapisa zajedno sa fotodokumentacijom. Njegovo bogato i kontinuirano terensko iskustvo ogleda se i u njegovim publikacijama namenjenim studentima: *Osnovna melografska upustva* (Univerzitet umetnosti, Beograd, 1974), *Etnomuzikologija I i II deo* (skripta, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1981) i *Etnomuzikologija III deo – instrumenti* (skripta, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1977). Njih i danas koriste studenti etnomuzikologije Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Akademije umetnosti u Novom Sadu i Akademije umetnosti u Banjaluci.

Kako u mnogim pitanjima etnomuzikologije kod nas nije imao prethodnike, kao izvanredan pedagog i naučnik formirao se zahvaljujući studijskim boravcima u poznatim evropskim centrima folkloristike. U Institutu za etnografiju i folklor u Bukureštu (Institutul de etnografie și folclor) usavršavao se 1969. godine i tu se upoznao sa metodologijom i metodama istraživanja timskog terenskog rada rumunske folkloristike, etnografije i etnomuzikologije. Tamo je imao priliku da upozna i proučava ritmičke sisteme Bele Bartoka (Béla Bartók) i Konstantina Brajilojua (Constantin Brăileanu) – *Parlando rubato, Dusto silabik, Aksak ritam, Deciji ritam*, o kojima je detaljno pisao u svojim skriptama, a koje je, kasnije, i primenio u obimnim studijama *Narodna muzika Dragićeva – oblici i razvoj* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1986) i *Narodna muzika Crnorečja u svetlosti etnogenetskih procesa*, doktorska disertacija odbranjena 1989, a objavljena 1990. (JP Štampa, Radio i Film Bor, Kulturno-obrazovni centar Boljevac i Fakultet muzičke umetnosti, Beograd), kao i u velikom broju naučnih radova i članaka objavljenih u zemlji i inostranstvu.

Osamdesetih godina XX veka boravio je i na Etnomuzikološkom odseku Etnografskog muzeja u Berlinu (Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde), u Nemačkom arhivu za narodnu pesmu (Deutsches Volksliedarchiv) i Institutu za istočnonemački folklor (Institut für ostdeutsche Volkskunde „Johannes-Künzig“) u Frajburgu. Tamo se, između ostalog, upoznao i sa najnovijim etnomuzikološkim istraživanjima na polju arhiviranja i klasifikacije tradicionalnih muzičkih instrumenata što ga je podstaklo da nastavi sakupljanje instrumenata za zbirku

Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i inicira formiranje Velikog matičnog arhiva pri Vukovoj zadužbini.

Bogato i dugogodišnje terensko i naučno iskustvo, široka obaveštenost, znanje, osećaj i dar, bili su prof. Deviću podsticajno uporištei za pisanje *Antologije srpskih i crnogorskih narodnih pesama* (Fondacija Karić, Beograd, 2001). Istražujući građu pedantno, dokumentovano, iz mnogih izvora, na *Antologiji* je radio predano i u nju je uvrstio izbor najreprezentativnijih i najlepših srpskih i crnogorskih narodnih pesma zabeleženih perom stranih i domaćih melografa. Stvorio je savremeno, sveobuhvatno i veoma značajno delo koje za sadašnje, ali i buduće generacije, predstavlja pravi putokaz za upoznavanje, otkrivanje i tumačenje istinskih muzičko-folklornih vrednosti srpskog i crnogorskog naroda.

Naučna produkcija, diskografija i filmska ostvarenja Dragoslava Devića osvetljavaju raznovrsnu problematiku: vokalnu tradiciju Srbije, tradicionalne muzičke instrumente Srbije/Jugoslavije, metodologiju terenskog naučnog rada, istorijat srpske/jugoslovenske muzičke folkloristike, folklorno višeglasje balkanskog kulturnog prostora, te, ne na poslednjem mestu, nove tendencije u razvoju srpskog muzičkog folklora i primjenjenu etnomuzikologiju.

Njegova dugogodišnja (1951-1996) saradnja sa Radio Beogradom (Redakcija narodne muzike, Treći program i Dramski program) bila je veoma zapažena i pretežno se zasnovala na sopstvenim terenskim istraživanjima (evidentirano je preko 1000 emisija). Kao autor radio-emisije „Dozivanja“ profesor Dević je dobio *Grand prix*, najveće priznanje na međunarodnom takmičenju u Italiji. Na osnovu sopstvenih terenskih istraživanja, a u saradnji sa izdavačkom kućom PGP RTS objavio je i preko 20 gramofonskih ploča i kompakt-diskova izvirne narodne muzike. Kao scenarista i muzički saradnik televizijske emisije „Putem melografa“ uspešno je sarađivao i sa TV Beograd. Realizovao je više od dvadeset etnofilmova, od kojih se posebno ističu: „Leskovački kraj“ (obredi i muzika u kalendarskoj godini) - I nagrada na Festivalu jugoslovenskog televizijskog filma (Bled, 1971) i „Plutonovo carstvo u Homolju“ (tradicionalna muzika i posmrtni obredi Vlaha) - I nagrada na Međunarodnom festivalu televizijskog filma „Zlatna harfa“ (Dablin, 1972).

Zalažući se za očuvanje i revitalizaciju istinskih folklornih oblika vokalne, vokalno-instrumentalne i instrumentalne tradicionalne muzike, inicirao je i usmeravao program mnogih muzičkih manifestacija i festivala, kao predsednik/član žirija ocenjivao njihove učesnike, te držao zapažena predavanja: *Sabor trubača u Guči*, *Sabor narodnog stvaralaštva Srbije*, *Homoljski motivi*, *Crnorečje u pesme i igri*, *Sabor frulaša i dvojničara u Prislonici*, *Grljanu i Iđošu*, *Mokrančevi dani*, *BEMUS*, *Festival folklornih tradicija Vojvodine*, *Festival muzičkih društava u Rumi*...

Kao profesor na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i Akademiji umetnosti u Novom Sadu bio je mentor pri uobličavanju više od 50 diplomskih radova, te magistarskih i doktorskih teza iz oblasti etnomuzikologije, a svoja znanja prenosio je i studentima Akademije umetnosti u Prištini i Muzičke akademije u Srpskom Sarajevu.

Bio je aktivan član *Matrice srpske, Udruženja folklorista Srbije* i *Međunarodnog saveta za tradicionalnu muziku* (*International Council for Traditional Music*) sa sedištem u Beću. U *Međunarodnoj organizaciji za narodnu umetnost* (IOF, *International Organization Of Folk Art*), sa sedištem u Parizu, delovao je gotovo dve decenije i u periodu od 1981. do 1986. godine bio je njen predsednik. Za veoma uspešnu pedagošku i naučnu delatnost dobio je mnoge nagrade, plakete i priznanja, a među njima i Vukovu nagradu (1990).

Svojom ukupnom delatnošću prof. Dević je višestruko zadužio i jugoslovensku i širu naučnu javnost. Njegova nepresušna i inspirativna energija, relevantan naučni potencijal i lucidnost, iznadrili su niz vrednih etnomuzikoloških studija, monografija, radijskih emisija, televizijskih filmova i diskografskih izdanja. Bio je pun ideja i optimizma koje je prenosio na svoje studente i kolege.

\*\*\*

Veoma sam srećan što sam imao privilegiju, čast i izuzetno zadovoljstvo da sa uvaženim profesorom Dragoslavom Devićem sarađujem na *Podgrupi za etnomuzikologiju* Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, ali i na raznim naučnim simpozijumima, muzičkim manifestacijama i festivalima u zemlji i inostranstvu. Bio je uvek dobro raspoložem, pun pozitivne energije, izuzetno ljubazan i spremjan da daje istinske savete mlađima. Voleo je da se šali, ali i da nakon završetka festivala – za glavnim stolom – peva tradicionalne srpske pesme, a među njima i čuveni vojvodanski biser „Duni vetre sa banatske strane“.

Neću nikada zaboraviti osmeh na njegovom licu, radost i skrivene suze radosnice, kada smo ga, koleginica dr Vesna Karin i moja malenkost, 2013. godine posetili i zamolili da dođe u Novi Sad i učestvuje u obeležavanju 20 godina rada studijskog programa *Etnomuzikologija* na Akademiju umetnosti. Naša, a verujemo i njegova, želja da tim povodom sa svim prisutnim ovom važnom događaju podeli sećanje na osnivanje *Podgrupe za etnomuzikologiju*, nije se, nažalost, ispunila iz zdravstvenih razloga.

Svi koji smo poznавали profesora Dragoslava Devića i imali priliku da sa njim sarađujemo, sačuvaćemo ga u sećanju kao izuzetnog profesora i etnomuzikologa, a pre svega, kao čoveka koga smo voleli i poštivali. Duboka brazda koju je u etnomuzikologiji „zaorao“, ostaje nam kao amanet i putokaz da nastavimo njegovim tragom.

dr Nice Fracile

# **PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2018 / 2019. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU**

## **OKTOBAR 2018.**

### **RADIONICA „LIČNI PEJZAŽ – A PERSONAL LANDSCAPE“ – GOSTOVANJE FOTOGRAFA BRAJANA ARNOLDA IZ SAD-A**

**Akademija umetnosti, Kosovska 33, 01 – 10. oktobar 2018.**

Gostovanje fotografa Brajana Arnolda iz SAD (sa „Cornell“ univerziteta), koji je realizovao fotografsku radionicu „Personal Landscape – A Life through Photography“ na Akademiji umetnosti u saradnji sa kolegama sa studijskih programa: Fotografija i Audio – vizuelni mediji. Gostovanje Brajana Arnolda podržao je Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

### **USPEŠAN NASTUP STUDENATA NA „NEDELJI DIZAJNA“ U BUDIMPEŠTI Galerija Bartok 1, Budimpešta, 05. oktobar 2018.**

Tema izložbe je bila dizajn ekskluzivne ambalaže konditorskih proizvoda, za čiju potrebu su izrađene makete. Studenti Akademije umetnosti su u toku letnjeg semestra svoje makete izrađivali u radionici kompanije „Biro inženjeringu“ iz Novog Sada, čiji zaposleni već godinama izlaze u susret nudeći stručnu pomoć i proizvodne kapacitete.

### **KOMEMORACIJA POVODOM SMRTI SMILJE MILIĆ**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 08. oktobar 2018.**

Komemoracija povodom smrti Smilje Milić, višeg stručnog saradnika u penziji na predmetu Uporedni klavir realizovana je u ponedeljak, 08. oktobra 2018. Na komemoraciji su govorili: prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti; prof. Milan Miladinović, šef Departmana muzičke umetnosti; prof. dr Marijana Kokanović i Dragan Đedović.

### **LENKA PETROVIĆ, PRVA HARFA NA SVETU**

**„20th International Harp Contest“, Izrael, 15 – 25. oktobar 2018.**

Lenka Petrović je osvojila prvo mesto na svetskoj smotri harfista koja je održana od 15. do 25. oktobra 2018. u Izraelu. Lenka je pobedom na takmičenju pod nazivom „20th International Harp Contest“ osvojila svoj prvi instrument harfu u vrednosti od 55.000,00 dolara. Takmičenje je održano u četiri etape, na njemu su učestvovala 35 takmičara, drugo i treće mesto osvojili su harfisti iz Švajcarske i Izraela.

Lenka Petrović je diplomirala na Departmanu muzičke umetnosti prošle godine u klasi prof. Staše Mirković Grujić i stručne saradnice Mine Momčilović, a master studije je nastavila na prestižnom Juilliard School of Music u Americi.

**KONCERT IVANE DAMJANOV SA  
ZRENJENINSKIM KAMERNIM ORKESTROM  
Svečana sala Gradske kuće, Novi Sad, 29. oktobar 2018.**

Ivana Damjanov, studentkinja III godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića nastupila je zajedno sa Zrenjaninskim kamernim orkestrom izvezši Mocartov koncert za klavir i orkestar u A duru K.V.488. Dirigovao je Radu Popa iz Rumunije, a na programu su izvedena dela A. Šnitkea i J. Hajdna.

**PROJEKAT „LIKOVNO OBLIKOVANJE ROBOTA  
PREMA PRAKTIČNOJ PRIMENI”**

**Prostorije Novih likovnih medija, Akademija umetnosti, 31. oktobar 2018.**

Uvodno predavanje održao je prof. dr Branislav Borovac sa Departmana za industrijsko inženjerstvo i menadžment Fakulteta tehničkih nauka. Polaznici su se upoznali sa istorijom robotike, robotima u medijima, kao i trendovima u savremenoj robotici.

Projekat realizuje Katedra za nove likovne medije Akademije umetnosti u saradnji sa Departmanom za industrijsko inženjerstvo i menadžment Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

**NOVEMBAR 2018.**

**PROMOCIJA ŠESTOG BROJA ZBORNIKA  
RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 6. novembar 2018.**

U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti 6. novembra održana je promocija šestog broja naučnog časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti*. U okviru promocije održano je predavanje prof. dr Gintera Berghausa (Günter Berghaus) sa Univerziteta u Bristolu i međunarodnog člana uredništva časopisa, pod nazivom „Poetika buke u italijanskom futurizmu“. Promociju je vodila urednica dr Nataša Crnjanski, a prof. Berghaus je pored gostovanja na Akademiji umetnosti održao i predavanje 7. novembra u zgradi Rektorata Univerziteta u Novom Sadu koje je organizovao Klub profesora emeritusa UNS na čelu sa prof. dr Radmilom Marinković Nedučin.

**KONCERT VOJVODANSKOG SIMFONIJSKOG ORKESTRA  
Novosadska Sinagoga, 16. novembar 2018.**

Vojvođanski simfonijski orkestar nastavlja svoju koncertnu sezonu 2018/19. u Sinagogi, koncertom koji je održan u petak, 16. novembra 2018. Kao solistkinja je nastupila jedna od naših najuglednijih flautistkinja svoje generacije Laura Levai Aksin, i izvela Koncert za flautu i orkestar u D-duru Karla Rajnekeia.

## **UMETNICA IZ BRAZILA NA AKADEMIJI UMETNOSTI**

**Prostorije Novih likovnih medija, Akademija umetnosti, 21. novembar 2018.**

Tokom svog rezidencijalnog boravka na Akademiji umetnosti, umetnica Žoana Kviroga (Joana Kuiroga) je nastavila sa istraživanjem svog dugogodišnjeg projekta „Fermento“. Projekat istražuje značenje „nevidljivog“ koristeći staru tehniku pravljenja hleba. Projekat se bavi tematikom naše percepcije i naše pažnje na ono što je oko nas, na naš odnos prema onome što nas čini živim, smrću, raspadom i prirodnim procesima.

## **KONCERT ANSAMBLA „LIGETI“**

**Novosadska Sinagoga, 27. novembar 2018.**

Koncert Ansambla „Ligeti“ održan je u utorak, 27. novembra u Sinagogi. Koncert se realizuje u saradnji sa Ambasadom Mađarske, Institutom „Collegium Hungaricum“, Muzičkom omladinom Novog Sada i Akademijom umetnosti u Novom Sadu. Dirigent i umetnički rukovodilac: Zoltan Rac (Rácz Zoltán); Solisti: Jožef Balog (Balog József), Zoltan Fejervari (Fejérvári Zoltán), klavir; Mikloš Lukač (Lukács Miklós), cimbalo.

## **DECEMBAR 2018.**

### **IZLOŽBA PROJEKTA RAZLIKE**

**Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, decembar 2018.**

Projekat *Razlike* od 2005. godine organizuje godišnju izložbu radova studenata i profesora svih departmana Akademije umetnosti Novi Sad s ciljem istraživanja kulturnih, umetničkih, društvenih, religioznih ili političkih vrednosti razlika. Posle zatvaranja Studentskog kulturnog centra Fabrika s kojim je ostvario višegodišnju uspešnu saradnju, projekat se seli u Kulturnu stanicu Svilara, gde predstavlja deo umetničke produkcije AUNS specijalno realizovane za ovu priliku.

Uz podršku Fondacija NS 2021, 2018. godine Razlike su bile integralni deo Izložbe studentskih plakata i fotografija. Učestvovalo je približno 45 izlagača, a na svečanosti otvaranja nastupio je ansambl Restrikcije.

Autor projekta je prof. dr um. Goran Despotovski. Pisac raspravnog teksta u Katalogu Razlike 2018 je vanr. prof. dr Dijana Metlić.

### **A-FEST – FESTIVAL STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI**

**Centralna zgrada UNS-u i Multimedijalni centar AU, 10 – 23. decembar 2019.**

Festival studenata Departmana muzičke umetnosti. Koncerti su organizovani u Amfiteatru Rektorata Univerziteta u Novom Sadu i Multimedijalnom centru Akademije umetnosti. U okviru festivala organizovani su i majstorski kursevi.

Festival je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

## **PROJEKAT „IZBRISANO PAMĆENJE: VIZUELNA REKONSTRUKCIJA NESTALOG ARHITEKTONSKOG NASLEĐA NOVOG SADA“**

### **Beogradska 11, Petrovaradin, 13. decembar 2018.**

Projekat „Izbrisano pamćenje: vizuelna rekonstrukcija nestalog arhitektonskog nasledja Novog Sada“ bavi se istraživanjem arhitektonskog nasleđa Novog Sada. Predmet istraživanja su objekti kulture, sakralni i drugi objekti koji su imali veliki simbolički i kulturni značaj.

Projekat se realizuje uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost za finansiranje projekata koji se bave istraživačko-umetničkim stvaralaštvom u polju umetnosti sa teritorije AP Vojvodine.

## **SIMFONIJSKI ORKESTAR AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU Novosadska Sinagoga, 16. decembar 2018.**

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti održao se u nedelju, 16. decembra sa početkom u 20 časova. Na programu su bila sledeća dela: P. I. Čajkovski „Romeo i Julija“ (uvertitra-fantazija), zatim „Krcko Orašić“, baletska svita op. 71a istoimenog kompozitora, kao i „Rapsodija na Paganinijevu temu za klavir i orkestar“, op. 43, Sergeja Rahmanjinova. Solistkinja na klaviru bila je Ivana Damjanov, a dirigent orkestra Andrej Bursać.

Projekat je podržao Pokrajinski sekreterijat za kulturu, javno informisanje i odnose sa verskim zajednicama.

## **DEVETI INTERNACIONALNI FESTIVAL KRATKOG FILMA I VIDEA “SHORTZ” 2018.**

**Pozorište mladih i Akademija umetnosti, Đure Jakšića 7, 18 – 22. decembar 2018.**  
Internacionalni festival kratkog filma i videa realizovan je do sada osam puta, pri Univerzitetu u Novom Sadu, Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Departmanu likovnih umetnosti, Katedra za nove likovne medije. Festival ima bogatu arhivu video umetnosti i kratkog filma kako domaćih tako i stranih kontakta, internacionalno poznatih autora, dobitnika brojnih nagrada, nagrađivanih studenstkih kratkih filmova i video radova kao i tim sa dugogodišnjim iskustvom u realizaciji festivala.

## **ZAVRŠENA RADIONICA “FERMENTO RESEARCH“**

### **Crna kuća, Kulturni centar CK 13, Novi Sad, 18. decembar 2018.**

„Fermento Research“ je projekat Žoane Kviroge (Joane Quiroga), brazilske umetnice koji se realizuje u saradnji sa studentima Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti. Nakon 15 dana istraživanja u okviru projekta radionice „Fermento Research“, programa „Artist Meny“ studenti Departmana likovnih umetnosti mogli su da svoja

sopstvena mikrookruženja učine vidljivim i sebi i drugima, kako bi na taj način ova okruženja (unutrašnja i spoljašnja) postala zajednička i komunikativna.

## **GOSTUJUĆE PREDAVANJE „DESIGN THINKING SA OSVRTOM NA UX DESIGN“**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 26. decembar 2018.**

Predavanje „DESIGN THINKING SA OSVRTOM NA UX DESIGN“ održala je prof. Vesna Dragojlov sa AL Akhawayn univerziteta u Maroku.

## **PREZENTACIJA MULTIDISCIPLINARNOG UMETNIKA GILIJA AVISARA Akademija umetnosti Novi Sad, 26. decembar 2018.**

U saradnji sa Muzejom savremene umetnosti Vojvodine, napravljena je prezentacija Gilija Avisara (Gili Avissar), umetnika koji živi u Tel Avivu, u okviru rezidencijalnog programa projekta RISK CHANGE Muzeja savremene umetnosti Vojvodine. Jedan je od učesnika aktuelne izložbe „Moja umetnost je moja stvarnost“ u MSUV-u.

## **SNEŽANI PETROVIĆ, SARADNICI NA KATEDRI ZA GRAFIKU URUČENA NAGRADA U JAPANU**

**Muzej Univerziteta umetnosti u Tami, Tokio, decembar 2018.**

Snežani Petrović, stručnoj saradnici na Katedri za grafiku Departmana likovnih umetnosti, na svečanoj ceremoniji dodela nagrada 6. Tokijskog međunarodnog trijenala male grafike uručena je Nagrada žirija (treća po rangu) za grafiku „Za stolom“ (2018), u tehnici mecotinte, od strane poznatog japanskog likovnog kritičara Kunia Motoea u Muzeju Univerziteta umetnosti u Tami u Tokiju.

## **JANUAR 2019.**

### **PROMOCIJA STRUČNE EKSURZIJE – BIJENALE U VENECIJI 2019.**

**Akademija umetnosti, Đure Jakšića 7, 16. januar 2019.**

Departman likovnih umetnosti organizovao je stručnu ekskurziju – posetu Bijenalu umetnosti u Veneciji 2019. za studente, nastavnike, saradnike i sve zainteresovane. Tom prilikom u sredu, 16. januara 2018. u nastavnoj sobi organizovana je promocija ekskurzije na kojoj je doc. Miroslav Šilić, šef Departmana likovnih umetnosti informisao sve zainteresovane o poseti Bijenalu umetnosti u Veneciji.

## **HUMANITARNI KONCERT GRADOVA – POBRATIMA U NORIČU**

**Norič, Velika Britanija, 19. januar 2019.**

Godišnji koncert za promovisanje gradova – pobratima Norič (Velika Britanija) i Novog Sada održan je 19. januara 2019. i nosi naziv bivšeg predsednika udruženja „Norfolk &

Norwich Paul Cross-a“. Na koncertu koji je humanitarnog karaktera nastupili su Petar Popović (flauta) i Aleksandar Đermanović (klavir). Sredstva sakupljena u okviru ovog koncerta namenjena su školi „dr Milan Petrović“ u Novom Sadu.

## **FEBRUAR 2019.**

### **ALEKSANDAR ĐERMANOVIĆ SOLISTA NA KONCERTU U VELIKOJ BRITANIJI**

#### **Royal Tunbridge Wells, Velika Britanija, 03. februar 2019.**

Aleksandar Đermanović, stručni saradnik na Departmanu muzičke umetnosti nastupio je kao solista Rojal Tanbridž Vels simfonijskog orkestra. Koncertom je dirigovao Nil Tomson. Đermanović je na koncertu izveo Klavirski koncert br. 1 u d molu, op.15 Johanesa Bramsa.

### **KAJI MANDIĆ PLAVŠIĆ NAGRADA UNIVERZITETA U NOVOM SADU**

#### **Rektorat Univerziteta u Novom Sadu, februar 2019.**

Kaja Mandić Plavšić, studentkinja master studija klavira u klasi prof. Rite Kinke dobitnica je nagrade Univerziteta u Novom Sadu za najboljeg studenta Akademije umetnosti sa prosekom 10 na osnovnim studijama. Nagrade su uručili rektor Univerziteta u Novom Sadu prof. dr Dejan Jakšić i prorektorka za nastavu prof. dr Sanja Podunavac-Kuzmanović.

### **NEDELJA OTVORENIH VRATA NA AKADEMIJI**

#### **UMETNOSTI U NOVOM SADU**

#### **Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 18 – 22. februar 2019.**

Srednjoškolce i sve zainteresovane je na prijemu pozdravio prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti. Nakon svečanog dela posetioci Akademije imali su priliku da se upoznaju i razgovaraju sa profesorima i studentima o prijemnim ispitima, načinu studiranja itd., a takođe su im predstavljenii studijski programi koji se realizuju na Akademiji.

### **8. SVETSKO BIJENALE STUDENTSKOG PLAKATA**

#### **Kulturna stanica „Svilara”, Đorda Rajkovića bb, Novi Sad, 20. februar 2019.**

Svečano otvaranje 8. Svetskog bijenala studentskog plakata u organizaciji Katedre za grafičke komunikacije, Departmana likovnih umetnosti svečano je otvoreno u sredu, 20. februara 2019. u Kulturnoj stanici „Svilara“. Svi zainteresovani imali su priliku da pogledaju plakate, odnosno radevine studenata iz celog sveta.

## **KONCERT STIPENDISTA FONDA „MELANIJE BUGARINOVIĆ“**

**Svečana sala Gradske kuće, Novi Sad, 28. februar 2019.**

Koncert dobitnika stipendije Fonda za unapređenje vokalne umetnosti mlađih „Melanije Bugarinović i čerke Mirjane Kalinović-Kalin“ održao se u četvrtak, 28. februara u Svečanoj sali Gradske kuće, u organizaciji Muzičke omladine Novog Sada. Zahvaljujući našoj, ali i svetskoj operskoj divi, Fond preko 40 godina stipendira talentovane vokalne soliste i korepetitore.

## **MART 2019.**

### **AKADEMIJA UMETNOSTI NA SAJMU OBRAZOVANJA „PUTOKAZI“**

**Master centar Novosadskog sajma, 07 – 09. mart 2019.**

Akademija umetnosti predstavila je svoje studijske programe zainteresovanim posetiocima u okviru zajedničkog štanda Univerziteta u Novom Sadu. Svi zainteresovani srednjoškolci imali su priliku da se upoznaju sa našim studentima i da dobiju informacije o prijmenim ispitima, studijama, kao i o studentskom životu na Akademiji umetnosti.

### **PROJEKAT „VIZUELNE TRANSPOZICIJE**

**IDENTITETA I PROSTORA“ U PARIZU**

**Srpski kulturni centar, Pariz, 08 – 09. mart 2019.**

Katedra za nove likovne medije, Departmana likovnih umetnosti predstavila je projekat „Vizuelne transpozicije identiteta i prostora“ u Srpskom kulturnom centru u Parizu. Predstavljeni su radovi studenta Katedre za nove likovne medije: Vanje Novaković, Jelene Gajinović, Luke Stojanovića i Tijane Jevrić koji su tokom studija i trajanja projekta razvili svoje istraživačke projekte.

Program je realizovan uz podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Akademije umetnosti u Novom Sadu.

### **GOSTUJUĆE PREDAVANJE „MUZIKA KAO BIZNIS“ NIKOLETA**

**DOJČINOVIC, UREDNIK SA RTS-A**

**Akademija umetnosti, Kosovska 33, 12. mart 2019.**

Nikoleta Dojčinović, urednica u Kulturno-umetničkom programu Radio-televizije Srbije, gostovala je na Akademiji umetnosti i tom prilikom održala predavanje na temu „MUZIKA KAO BIZNIS“.

### **PROJEKAT „LIKOVNO OBLIKOVANJE ROBOTA PREMA PRAKTIČNOJ PRIMENI“ – GOST DOC. DR JOVICA TASEVSKI**

**Prostorije novih likovnih medija Akademije umetnosti, 19 – 20. mart 2019.**

Radionicu „Praktična primena robova“ održao je doc. dr. Jovica Tasevski sa Katedre

za mehatroniku, robotiku i automatizaciju, Departmana za industrijsko inženjerstvo i menadžment Fakulteta tehničkih nauka koji će u okviru radionice objasniti osnove programiranja „arduino“ mikroprocesora.

### **IZLOŽBA RADOVA „ORNAMENTI ŽIVOTA ROMA“ U SOLUNU**

**Kulturni centar „Vafopoulio”, Solun, 20. mart 2019.**

Deseta samostalna izložba rada pod nazivom “Ornamenti života Roma” studentkinje doktorskih studija Vanje Ignjac svečano je otvorena 20. marta 2019. Nalazeći inspiraciju u romskoj kulturi i tradiciji, umetnica prikazuje radovima da je život Roma vezan za lepotu, strast i ljubav.

### **APRIL 2019.**

### **IZLOŽBA GRAFIKA „LUTAJUĆI OTISAK“**

**Galerija „Boris”, Pariz, 04. april 2019.**

Otvaranje samostalne izložbe slika, crteža, grafika i objekata pod nazivom „Improvisarium“, Snežane Petrović, stručne sardnice na Katedri za grafiku, Departmana likovnih umetnosti upriličeno je 04. aprila 2019. u Galeriji „Boris“ u Parizu.

### **KOMEMORACIJA POVODOM SMRTI PROF.**

**DORINE RADIČEV DIVJAKOVIĆ**

**Akademija umetnosti, Svečana sala na Petrovaradinskoj tvrđavi, 15. april 2019.**

### **TREĆA NAGRADA ZA STUDENTE AKADEMIJE UMETNOSTI NA INTERNACIONALNOM FILMSKOM TAKMIČENJU KRATKIH FILMOVA NA TAJLANDU**

**Tajland, april 2019.**

Ana Irga, studentkinja treće godine na programu Animacija i vizuelni efekti i Jovan Živković, student treće godine na programu Snimanje i dizajn zvuka osvojili su treće mesto na Internacionalnom filmskom takmičenju kratkih filmova na Tajlandu u konkurenciji od 20 internacionalnih timova.

Na ovom takmičenju koje se održalo po sedmi put, prijavilo se ukupno 420 timova, a od toga samo je 20 prošlo u finale među kojima je i tim studenata sa Akademije umetnosti koji su kao nagradu osvojili plaćen put na Tajland kako bi snimili kratak film u trajanju od pet do sedam minuta.

### **PROSLAVLJEN 45. ROĐENDAN AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 22. april 2019.**

Centralna svečanost povodom obeleževanja 45. rođendana Akademija umetnosti

Univerziteta u Novom Sadu priređena je u utorak, 22. aprila 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti uz prisustvo velikog broja dugogodišnjih prijatelja i saradnika Akademije.

Prof. Siniša Bokan, dekan, obraćajući se prisutnima, izrazio je veliko zadovoljstvo rezultatima rada, a pre svega umetničke produkcije studenata i profesora i naglasio da upravo iz tog razloga Akademija danas traži nove prostore za rad i realizaciju programa za likovnu, dramsku i muzičku umetnost.

### **UČEŠĆE STUDENATA AKADEMIJE UMETNOSTI NA PETOM MEĐUNARODNOM FORUMU STUDENATA GLAZBENE PEDAGOGIJE Pula, 25 - 26. april 2019.**

Studenti master studijskog programa Etnomuzikologija, Milica Lerić i Dejan Petković, učestvovali su na *Petom međunarodnom forumu studenata glazbene pedagogije*, koji je održan 25. i 26. aprila u Puli (Hrvatska). Odsjek za glazbenu pedagogiju Muzičke akademije u Puli na Sveučilištu Jurja Dobrile, okupio je najuspešnije studente visokih muzičkih ustanova iz regiona koji su izlagali svoje naučne i stručne rade u okviru teme "Kompetencije studenata glazbene pedagogije – terijski i praktični aspekti". Milica Lerić i Dejan Petković su predstavili rad pod nazivom "Kompetencije studenata Etnomuzikologije i korelacija nastavnih predmeta Tambura i Solfeđi sa teorijom muzike", mentor dr Nataša Crnjanski, koji je publikovan u Zborniku radova sa skupa. Učešće studenata na forumu podržao je Pokrajinski sekretarijat za sport i omladinu.

### **PRVI SUSRET I FESTIVAL STUDENATA I PROFESORA FLAUTE MUZIČKIH AKADEMIJA REGIONA U ZAGREBU**

#### **Zagreb, 27 – 28. april 2019.**

U Zagrebu, 27. i 28. aprila 2019. održan je Prvi susret i festival studenata i profesora flaute muzičkih akademija regionala. Tom prilikom Akademiju umetnosti, Departman muzičke umetnosti predstavljali su: Anja Malkov (IV godina), Marija Pilipović (doktorske studije, I godina), Petar Popović, str. sar. (doktorske studije, II godina), Filip Milisavljević, viši stručni sadadnik i mr Laura Levai Aksin, red. prof.

Izведен je program koji je sastavljen od dela studenata, saradnika i profesora Katedre za kompoziciju Departmana muzičke umetnosti.

### **MAJ 2019.**

### **ČETIRI FILMA STUDENATA AKADEMIJE UMETNOSTI NA REVICI STUDENTSKIH FILMOVA U ZAGREBU**

#### **Multimedijalni centar Studentskog centra, Zagreb, 02 – 04. maj 2019.**

Na programu Revija studentskog filma u Zagrebu od 2. do 4. maja 2019. prikazani

su filmovi studenata produkcije Miloša Miloševića – „Sunrise“, igrani film „Čelkaš“ i dokumentarni „Yasin“ Ružice Anje Tadić, studentkinje multimedijalne režije. Revija studentskog filma osmišljena je kao program namenjen promovisanju i osnaživanju audiovizualnog stvaralaštva među studentima, ali i kao platforma za povezivanje mladih filmskih autora i autorki iz država regije.

### **PROMOCIJA PROJEKTA I OTVARANJE IZLOŽBE „FOTOGRAFIJA KAO METOD VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA“**

**Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, 11. maj 2019. godine**

Projekat podržan od strane Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučno-istraživačku delatnost i realizovan na Akademiji umetnosti Novi Sad, okupio je stručnjake iz oblasti društvenih i humanističkih nauka iz zemlje i sveta, koji su pružili svoje viđenje fotografije kao umetničkog medijuma. Kao rezultat nastaje *Interdisciplinarni zbornik o fotografiji* s dvanaest originalnih naučnih radova na engleskom jeziku u izdanju Akademije umetnosti Novi Sad. Sastavni deo projekta je i izložba studenata Likovnog departmana AUNS, koji su svojim umetničkim delima pružili odgovor na izazove različitih naučnih prepostavki o fotografiji u Zborniku. Na promociji su govorili: prof. Allan Parker (Westminster univerzitet, London), MA Stefan Žarić (Asocijacija modnih kritičara, London) i urednice izdanja, prof. dr Dijana Metlić i MA Mia Ćuk (Akademija umetnosti Novi Sad). Izložba je bila otvorena do 14. maja 2019.

### **POZORIŠNA PREDSTAVA STUDENATA KRALJEVSKOG KONZERVATORIJUMA U BIRMINGEMU**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 11. maj 2019.**

Pozorišna predstava studenata Kraljevskog konzervatorijuma u Birmingemu (Velika Britanija) pod nazivom „TEROR – Revolucija će pojesti svoju decu“ u režiji Stivena Simsa odigrana je u subotu, 11. maja 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti.

### **FANTASTIČAN USPEH NOVOSADSKOG KAMERNOG HORA**

**Varna, Bugarska, 16 – 19. maj 2019.**

Na 40. Međunarodnom majskom horskom takmičenju u Varni (Bugarska) članovi Novosadskog kamernog hora su postigli izuzetan uspeh. U kategoriji mešovitih horova proglašeni su za pobednika i osvojili prvo mesto, zlatnu plaketu, diplому i novčanu nagradu. Dirigent prof. Božidar Crnjanski dobio je specijalnu nagradu međunarodnog žirija za najboljeg dirigenta takmičenja.

Rad ansambla podržali su: Akademija umetnosti Novi Sad, Privredna komora Vojvodine, Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada i Ministarstvo za kulturu i informisanje Republike Srbije.

## **GOSTOVANJE KAMERNOG HORA IZ ZAGREBA**

**Kulturna stanica „Edšeg”, Novi Sad, 18. maj 2019.**

Kamerni hor „Cappella Odak“ i hor sa Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu održao je koncert u Kulturnoj stanici „Edšeg“ u subotu, 18. maja 2019.

Gostovanje hora u Novom Sadu organizovan je u saradnji Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti i Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu uz podršku Kulturne stanice „Edšeg“.

## **PREDAVANJE I MASTER ČAS GOSPEL PEVANJA**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 27. maj 2019.**

Akademija umetnosti Novi Sad u saradnji sa Ambasadom SAD-a organizovala je predavanje i master čas gospel pevanja pod nazivom „Keeping our Souls Intact; African American History, Gospel and Green Book“ koje je održano u ponedeljak, 27. maja 2019. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti. Predavanje su održali gosti iz SAD-a: The Ingramets i Sherman Holmes.

U nedelju, 26. maja 2019. održan je i koncert u Sinagogi sa početkom u 20:30 časova u okviru manifestacije „Dani američke kulture“.

## **JUN 2019.**

### **IZLOŽBA/PERFORMANS PROJEKTA FROM NOISE TO SOUND**

**Kulturna stanica „Svilara”, Đorda Rajkovića bb, Novi Sad, 01. jun 2019.**

Izložba/performans predstavlja ključnu aktivnost međunarodnog projekta „FROM NOISE TO SOUND“ koji se finansira sredstvima Međunarodnog višegradskega fonda (*International Visegrad Fund*). Tema projekta je savremena skulptura u Novom Sadu, a na izložbi/performansu predstavljene su zvučne instalacije koje su napravljene od vojnog otpada u čiju izradu su bili uključeni umetnici, naučnici, profesori i studenti iz Novog Sada, Poznanja, Pečuja i Banske Bistrice.

Na izložbi 1. juna studenti – muzičari iz sva četiri grada izvodili su kompozicije posebno komponovane za ovu priliku.

### **MASTER KLAS – KEVINA DŽEROM EVERSONA, FILMSKI UMETNIK**

**Akademija umetnosti, Kosovska 33, 04. jun 2019.**

Kevin Džerom Everson (Kevin Jerome Everson), američki filmski umetnik i profesor sa Univerziteta Virdžinija održao je master klas za studente na Akademiji umetnosti. Kevin Džerom Everson jedan je od najznačajnijih i najproduktivnijih filmskih umetnika danas, sa više od 150 filmova i video-radova u kojima konstantno istražuje društvene i kulturne uslove u kojima žive američki crnci u 21. veku.

Nakon predavanja, organizovano je i stručno vođenje kroz izložbu Kevina Džeroma Eversona pod nazivom „Apstraktni ideal“ u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine.

### **GOSTUJUĆE PREDAVANJE „VIZUALNI EFEKTI ZA FILM, 3D ANIMACIJU I VIDEO IGRE“**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 10. jun 2019.**

Prof. dr Mirjana Nikolić održala je gostujuće predavanje i Q&A na temu „Vizualni efekti za film, 3D animaciju i video igre“ u Multimedijalnom centru na Akademiji umetnosti.

### **ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA IV GODINE**

#### **DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI**

**Galerija Matice Srpske, Novi Sad, 25. jun 2019.**

Završna izložba radova studenata IV godine Departmana likovnih umetnosti svečano je otvorena u utorak, 25. juna 2019. u Galeriji Matice srpske. Tom prilikom biće nagrađeni najbolji studenti Departmana likovnih umetnosti. Pored završne izložbe, organizovane su i prateće izložbe radova studenata, kao i projekata Akademije umetnosti

### **DELEGACIJA SA ICUC IZ KINE U POSETI AKADEMIJI UMETNOSTI**

**Akademija umetnosti Novi Sad, jul 2019.**

Delegacija sa Internacionalnog fakulteta za medije i komunikacije Kineskog univerziteta (Faculty of International Media Communication University of Chine) posetila je Akademiju umetnosti na čelu sa prof. Pan Li, direktorom muzeja i biblioteke u društvu prof. Tang Li, prodekanke za međunarodnu saradnju i medije.

Delegaciju su na Akademiji umetnosti primili prof. Siniša Bokan, dekan i prof. dr Dubravka Lazić, prodekan za umetnički rad i međunarodnu saradnju.

### **JUL 2019.**

### **KONCERT ANSAMBLA „RESTRIKCIJE“**

**Kulturna stanica „Svilara“, Đorda Rajkovića bb, Novi Sad, 05. jul 2019.**

Ansambel „Restrikcije“ izveo je na koncertu grafičke partiture Đorđa Markovića. Repertoar ansambla najčešće uključuje dela evropskih i američkih autora nastajala u periodu od sredine 20. veka do danas.

Članovi ansambla su: Dunja Crnjanski, Filip Đurović, Slobodan Jukić, Milan Milojković, Nemanja Sovtić i Teodor Tajhman.

### **VELIKI USPEH STUDENTA RASTKA BULJANČEVIĆA**

**Fakultet za istoriju Univerziteta u Madridu, odsek za muzikologiju, jul 2019.**

Rastko Buljančević, student master studija muzikologije, dobitnik dve Izuzetne nagrade Univerziteta u Novom Sadu za stručne i naučne rade, postigao je vrhunski uspeh tokom boravka u Španiji, na Erazmus razmeni studenata. Kao jedini stranac na Odseku za muzikologiju Fakulteta za istoriju Univerziteta u Madridu, Rastko Buljančević se plasirao u 27% najbolje ocenjenih studenata u protekle dve godine na pomenutom madridskom fakultetu.

### **GRAFIKA SNEŽANE PETROVIĆ NA BIJELANU U KINI**

**Šendžen, Kina, jul 2019.**

Snežana Petrović, stručni saradnik na Katedri za grafiku, učestvovala je ovog leta, od 14. maja do 15. jula 2019. godine, na najvećem svetskom konkursu iz oblasti umetničke grafike velikog formata – 7. Međunarodnom Bijenalnu grafike u Šendženu u Kini. Od 4.598 prijavljenih grafičkih rada, iz 105 zemalja i regionala sveta, njen rad prošao je dva kruga selekcije od strane međunarodnog stručnog žirija sastavljenog od 17 članova i plasirao se u najuži krug među 300 najboljih grafičkih dela.

Grafika Snežane Petrović pod nazivom „Svevidova misija“, u tehnici mecotinte, koja je bila izložena na ovom bijenalnu, odlukom organizatora otkupljena je za kolekciju Kineskog muzeja grafike (*China Printmaking Museum*) iz Šendžena.

### **SEPTEMBAR 2019.**

#### **INTERDISCIPLINARNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM; ERNE KIRALJ – ŽIVOT U MUZICI**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 28 - 29. septembar 2019.**

Interdisciplinarni naučni skup sa međunarodnim učešćem pod nazivom „Erne Kiralj – život u muzici“ održan je 27. i 28. septembra 2019. godine u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu. Skup su organizovali Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Departmana muzičke umetnosti, uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

**NAGRADE I PRIZNANJA dodeljeni nastavnicima i studentima  
Akademije umetnosti u Novom Sadu, u školskoj 2018/2019. godini**

Naziv nagrade	Datum dodele	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
I nagrada (laureat)	oktobar 2018.	Nemanja Milenković, student IV godine slikearstva u klasi prof. Dragana Matića	Fondacija „Igor Belohlavek“, Šabac
I mesto – svetska smotra harfista	oktobar 2018.	Lenka Petrović, studentkinja na Departmanu muzičke umetnosti u klasi prof. Staše Mirković Grujić i stručne saradnice Mine Momčilović	,“20th International Harp Contest“, Izrael
I mesto u kategoriji do 23 godine	novembar 2018.	Lazar Torbica, student II godine klavira u klasi prof. Rite Kinke	Međunarodno takmičenje „Euterpe“, Italija
I nagrada	novembar 2018.	Adrien Ujhazi, studentkinja master studija slikearstva u klasi prof. Bosiljke Zirojević Lečić	Medunarodni konkurs „Zbogom Balkan? Zbogom Balkan!“, Crna Gora
III nagrada	novembar 2018.	Nemanja Milenković, student IV godine slikearstva u klasi prof. Dragana Matića	Međunarodni konkurs „Zbogom Balkan? Zbogom Balkan!“, Crna Gora
I nagrada	novembar 2018.	Svetlana Đokić, studentkinja master studija – prva nagrada	Međunarodno takmičenje solo pevača „Vera Kovač Vitkai“, Novi Sad
II nagrada	novembar 2018.	Andela Jovanović, studentkinja II godine – druga nagrada.	Međunarodno takmičenje solo pevača „Vera Kovač Vitkai“, Novi Sad
Najbolji učesnik festivala	decembar 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja klavira Departmana muzičke umetnosti u klasi prof. Milana Miladinovića	,“Nei Suoni dei Luoghi 2018“, Italija
I, II i III nagrada u kategoriji – najbolja dokumentarna fotografija	januar 2019.	Studenti fotografije: Una Tomašević (I nagrada), Sandra Jakovljević (II nagrada), Ivan Buknić (III nagrada)	,“Sino – Serbian Youth Photoghraphy Festival“, Beograd
I nagrada	april 2019.	Studenti etnomuzikologije u klasi prof. dr Nicea Fracilea i prof. dr Vesne Ivković Olga Marković, studentkinja II godine etnomuzikologije, I nagrada u kategoriji vokalnih solista	I Festival tradicionalnog pjevanja, Bjeljina
II nagrade u disciplini kamerna muzika	april 2019.	Miljana Nikolić, studentkinja III godine klavira i Iva Iljić, studentkinja IV godine violine	16. Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“

Grupne nagrade studenata Departmana muzičke umetnosti – kamerna muzika	april 2019.	<p>Gudački kvartet „Villas“ – Prva nagrada, laureati          Kristina Marušić – violina, druga godina          Sara Matović – violina, druga godina          Danijela Lola Lapić – viola, četvrta godina          Teodora Uskoković – violončelo, druga godina          Klasa: prof. Aleksandra Krčmar Ćulibrk</p> <p>Trio „Mess“ – I/2 nagrada          Olivera Ris -violina, treća godina.          Kristina Zima – violončelo, prva godina          Martina Hrubenja – klavir, treća godina          Klasa: prof. Timea Kalmar</p> <p>Gudački kvartet „Stelaris“ – I/5          Jovana Mijin – violina, četvrta godina          Ester Krstić – violina, četvrta godina          Ana Leleš – viola, četvrta godina          Sabolč Dere – violončelo, četvrta godina          Klasa: prof. Aleksandra Krčmar Ćulibrk</p> <p>Trio „Minas“ – II/1 nagrada          Snežana Tominčić – violina, master st.          Milica Jončić – flauta, četvrta godina          Nađa Jakšić – klavir, master st.          Klasa: prof. Timea Kalmar</p> <p>Gudački kvartet „Bennu“ – II/2 nagrada          Katarina Milutinović – violina, treća godina          Zorana Nikolić – violina, treća godina          Ana Leleš – viola, četvrta godina          Kristina Zima – violončelo, prva godina          Klasa: prof. Aleksandra Krčmar Ćulibrk</p>	II Međunarodno takmičenje kamerne muzike,, Olivera Đurđević“, Beograd
Grupne nagrade studentkinja Departmana muzičke umetnosti	april 2019.	Andjela Stanković, IV godina – Zlatna plaketa i laureat Marija Basta, treća godina – Srebrna plaketa Milica Horvat, prva godina – Bronzana plaketa Klasa: prof. mr Staša Mirković Grujić i Mina momčilović, stručni saradnik	X Vojvodanski festival harfe, Zrenjanin
III mesto/nagrada	april 2019.	Ana Irga, studentkinja III godine na studijskom programu Animacija i vizuelni efekti i Jovan Živković, student III godine na studijskom programu Snimanje i dizajn zvuka	Internacionalno filmsko takmičenje kratkih filmova, Tajland
I nagrade (laureati)	april 2019.	Ivana Damjanov, Departman muzičke umetnosti Stefan Beronja, Departman dramske umetnosti Teodora Mijatović, Departman likovnih umetnosti	Fondacija „Mali princ“

I nagrade u V kategoriji – kamerna muzika	maj 2019.	Trio „Papilon“ (laureat) - Sonja Mirković (violina), Jovana Mijin (violina), Miljana Nikolić (klavir) u klasi Timee Kalmar, red. prof.  Duo „Flower“ (99 poena) – Kaja Mandić Plavšić (klavir), Milica Josić (klavir) u klasi Aleksandra Tasića, red. prof.	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
I nagrade	maj 2019.	Studenti odseka muzičke pedagogije: Duška Belić, Anabell Gašpar, Jovana Basara, Milica Jovičić, Aleksandra Gojkov, Sara Tasovac i Lazar Rakić  Studenti odseka kompozicije: Marko Kurulić, Aleksander Branko Galonja Coghil  Studenti ostalih smerova: Konstantin Šibul, student II godine etnomuzikologije, Apolonija Detari, studentkinja I godine orgulja, Predrag Pejić, student III godine muzikologije	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
I nagrada za autorsko delo	maj 2019.	Nataša Jevtić, za kompoziciju „Savršen dan“, pod mentorstvom Irine Zagurskaje Stojaković, nastavnikom veština	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
I nagrada i Specijalna nagrada za najbolje izvedeno delo nastalo u periodu od druge polovine XX veka do danas	maj 2019.	Jelena Bandin, studentkinja II godine muzičke pedagogije pod mentorstvom Maje Alvanović, nastavnikom veština	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
II nagrade	maj 2019.	Studenti odseka muzičke pedagogije: Anabel Gašpar, Isidora Gecan, Dragana Ćuk, Sava Ilija Brčanski, Ana Parčetić, Anja Vajagić	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
II nagrada za autorsko delo	maj 2019.	Aleksander Branko Galonja Coghil, student I godine kompozicije, za kompoziciju „Anger“, pod mentorstvom mr Jelena Simonović Kovačević, nastavnikom veština	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
III nagrada	maj 2019.	Cvetana Zakić, studentkinja IV godine muzičke pedagogije pod mentorstvom Julije Bal, nastavnikom veština	5. festival „Isidor Bajić“, Novi Sad
I mesto, zlatna plaketa i diploma  Specijalna nagrada žirija za najboljeg dirigenta takmičenja	maj 2019.	Novosadski kamerni hor pod upravom prof. Božidara Crnjanskog  prof. i dirigent Božidar Crnjanski	40. Međunarodno majsко horsko takmičenje, Varna, Bugarska

I nagrada i maksimalni broj poena	maj 2019.	Stefan i Saška Pankalupić, klavirski duo „BiS“, studenti Departmana muzičke umetnosti u klasi prof. Marine Milić Radović	22. Internacionalno takmičenje klavirskih dva, Vrinjačka Banja
I nagrada u najstarijoj kategoriji	maj 2019.	Novak Miljković, student IV godine gitare u klasi prof. Zorana Krajišnika i Petra Popovića, višeg str. Saradnika	10. Internacionalni festival gitare, Skoplje
I nagrada	maj 2019.	Kristina Zima, studentkinja I godine na Departmanu muzičke umetnosti u klasi doc. Marka Miletića	Festival gudača, Sremska Mitrovica
I nagrada žirija i nagrada publike za najbolju kompoziciju	maj 2019.	Dorotea Vejnović, kompozitorka i str. saradnik Akademije umetnosti	27. Takmičenje „Obzorja na Tisi – Dani Josifa Marinkovića“, Novi Bečeј
II nagrada u kategoriji do 20 godina	maj 2019.	Milan Slijepčević, studend I godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	Internacionalno takmičenje „San Dona di Piave“, Italija
I nagrada u II kategoriji	jun 2019.	Milica Jovičić, studentkinja IV godine muzičke pedagogije pod mentorstvom Jelene Simonović Kovačević, nastanika veština	VII Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira
II nagrade u I kategoriji	jun 2019.	Jelena Jelić, II godina muzičke pedagogije i Konstantin Šibul, II godina etnomuzikologije	VII Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira
Specijalna nagrada za najbolje izvedeno delo XX veka	jun 2019.	Jelena Jelić, studentkinja II godine muzičke pedagogije	VII Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira
I nagrada i „gran pri“/laureat	jul 2019.	Svetlana Đokić, studentkinja master studija u klasi prof. Ljiljane Lišković	Međunarodno takmičenje solo pevača „Vera Kovač Vitkai“, Novi Sad
Dve Izuzetne nagrade Univerziteta u Novom Sadu za stručne i naučne radove	jul 2019.	Rastko Buljančević, student master studija muzikologije	Univerzitet u Novom Sadu
II nagrada u kategoriji C takmičara do 30 godina	septembar 2019.	Andela Stanković, studentkinja harfe	<i>The 9th International Harp Contest in Italy 2019 “Suoni d’Arpa”, Italija</i>

## Biografije autora / Biographies of the authors

**dr Ira Prodanov** (1970) je redovni profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Njen istraživački rad usmeren je ka različitim fenomenima odnosa muzike i društva u 20. i 21. veku, odnosno muzike i religije, muzike i medija itd. Objavila je monografije *Mešoviti hor i Simfonijski orkestar Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu* (sa Natašom Crnjanski i Nemanjom Sovtićem, 2019), *Muzika između ideologije i religije* (2007), *Klavirska muzika Karla Krombholza* (2009), *Ulas slobodan: pozorišna muzika Predraga Pede Vraneševića* (sa dr Živkom Popovićem, 2015). Sa saradnicima objavila je zbirku tekstova *Muzika i mediji* (2012). Autor je udžbenika *Muzika 20. veka* (2013). Članica je redakcije časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti, Matica srpske za scenske umetnosti i muziku*, Novi Sad; *Interkulturalnost*, Novi Sad; *Sveske Matice srpske*, Novi Sad; *Muzika*, Sarajevo, *ARtefakt - Niš*. Učestvovala je na brojnim simpozijumima i sarađivala je sa različitim izdavačima muzičkih leksikona i enciklopedija. Autor je master studijskog programa Muzika i mediji na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Bavi se prevođenjem sa nemačkog i engleskog jezika.

[iraprodanovkrajisnik@gmail.com](mailto:iraprodanovkrajisnik@gmail.com)

**Gabriela Abrasowicz, PhD** holds PhD degree in Humanities, in the field of studies of literature. She has published a monograph devoted to contemporary women-dramatists in Serbia and Croatia. She is the author of scientific papers dealing with the question of analysis of post-Yugoslav drama and theatre writing from the perspective of anthropology of the body, gender studies and transcultural studies. Presently, she is employed at the University of Silesia in Katowice, Poland and she is carrying out research project financed by the National Science Centre, Poland – “(Trans)Positions of Ideas in Croatian and Serbian Playwriting and Theatre (1990-2020). A Transcultural Perspective”. She is a co-editor of the anthology of contemporary Croatian drama translated into Polish (Nie tylko) fragmenty (with Leszek Małczak, Katowice 2019).

[abrasowicz.gabriela@gmail.com](mailto:abrasowicz.gabriela@gmail.com)

**dr Goran Pavlić** (Pula, 1979). Diplomirao filozofiju i sociologiju u Zagrebu 2007. te 2014. doktorirao na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Od 2008. zaposlen na Akademiji dramske umjetnosti, najprije kao asistent na Odsjeku za dramaturgiju, a trenutno kao docent. Područja teorijskog interesa su filozofija politike, marksizam, politička ekonomija umjetnosti i teorije. Objavljuje znanstvene članke u znanstvenim, stručnim i kulturnim časopisima te na Trećem programu Hrvatskoga radija. U suradnji sa Sibilom Petlevski uredio je zbornike *Spaces of Identity in the Performing Sphere* (2011) i *Theatrum Mundi* (2015), a 2019. objavio je knjigu Glembajevi: dvojno čitanje.

[go.pavlic@gmail.com](mailto:go.pavlic@gmail.com)

**Andrej Čanji** (Zrenjanin, 1992) završio Filološki fakultet, Univerziteta u Beogradu, Katedra za opštu književnost i teoriju književnosti; 2019. godine upisao master studije na Fakultetu dramskih umjetnosti, smer: Teorije dramskih umjetnosti i medija. Osnivač i član Kluba 128 (udruženja studenata opšte književnosti i teorije književnosti) i Nezavisne kritike (kolektiva posvećenog odgovornoj pozorišnoj kritici). Objavljuje u časopisima *Scena* i *Ulažnica*, kao i na portalima: *Kritičarski karavan*, *Nezavisna kritika* i *Klub 128*. Voditelj i urednik dve emisije na Radio Aparatu: *Radio Nezavisna* i *Slušaonica 128*. Dobitnik Sterijine nagrade za pozorišnu kritiku „Miodrag Kujundžić“ 2019. godine za kritiku predstave „Olimp – u slavu kulta tragedije“. Predsednik KLUBA 128 (2015-1016). Završio dvosemestralni program *Akademije demokratije* u organizaciji Centra za istraživanje, transparentnost i odgovornost (CRTA), kao i edukativnu radionicu pisanja pozorišne kritike *Sumnjiva lica*, u organizaciji Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije.

[andrey.canji@gmail.com](mailto:andrey.canji@gmail.com)

**Georges Bériachvili, PhD** is a musicologist and concert pianist. He is laureate of the Del Duca Award of the Académie des Beaux-Arts (France). G. Bériachvili is invited professor at the Department of Music Theory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia) and professor of piano at Stanislas High School (Paris). More information:

[www.georgesberiachvili.com](http://www.georgesberiachvili.com)  
[beriachvili\\_georges@yahoo.fr](mailto:beriachvili_georges@yahoo.fr)

**Haruki Noda, PhD** studied classical guitar at Hochschule für Musik und Tanz Köln (Cologne) and music theory and composition at Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mdw (Vienna). He worked as a study assistant at the Institute for Musicology of mdw. Currently he is research assistant at the aforementioned institute. Additionally, he is active as a performing artist and conductor.

[nodaharuki@gmail.com](mailto:nodaharuki@gmail.com)

**Eva-Maria de Oliveira Pinto, PhD** is a musicologist, music educator and church musician. She was lecturer at University Mozarteum/Salzburg, until 2014 she was full professor for music education at Hochschule für Musik Detmold, since 2015 she was attached to the UNESCO-Chair on Transcultural Music Studies at the University of Music FRANZ LISZT Weimar. Since 2010 she was co-editor of the journal 'Musik und Unterricht' and since 2016 she is co-editor of the book series 'Sounding Heritage' of the UNESCO-Chair on Transcultural Music Studies. In 2020 she is a visiting professor at the music department of the University of Haifa.

[emvas.berlin@gmail.com](mailto:emvas.berlin@gmail.com)

**Marija Golubović, MA** completed her bachelor and master studies at the Piano department of the Faculty of Music in Belgrade. She also specialised both in piano and chamber music at the same faculty. She is currently a PhD candidate at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Her doctoral thesis deals with the role of Russian emigration in musical life of Belgrade between the two world wars. Her fields of interests include history and theory of pianism, Serbian piano music, Russian musical emigration after 1917 in the Balkans (especially in Belgrade between two world wars). From 2019 she works as Junior Researcher at the Institut of Musicology SASA in Belgrade.

[masa.dj.golubovic@gmail.com](mailto:masa.dj.golubovic@gmail.com)

**Nikola Komatović**, completed his PhD in Music Theory at the University of Music and Performing Arts in Vienna, on the topic of the harmonic language of César Franck. Prior to his studies in Vienna, Nikola obtained his Master degree at the University of Arts in Belgrade. Nikola's research interest is in the areas of historical theories (primarily of tonality and harmony in France), the development of methodology in Eastern Europe (particularly in the Soviet Union and former Yugoslavia) and China, and the analysis of popular, modern and postmodern music in former Yugoslavia, especially examining their Ancient Greek and Byzantine heritage. Nikola is currently preparing his post-doctoral thesis on the origin and typology of the octatonic scale. Nikola's work is published in journals Musicology, Journal of Arts Academy of Novi Sad, Laaber Verlag, as well in over ten conference proceedings. He has presented papers at conferences in Hong Kong, Netherlands, Belgium, Switzerland, the UK, Germany, Poland, Czech Republic, Russia, Portugal, Ireland, Romania, Cyprus, Croatia, and Serbia.

[nikolakom@gmail.com](mailto:nikolakom@gmail.com)

**Federico Favali, PhD.** The music of the Italian composer Federico Favali (Ph.D.) has been performed worldwide by many remarkable ensembles, such as Birmingham Contemporary Music Group and Lontano Ensemble. His catalogue includes vocal music, an opera, solo instrument compositions and music for ensemble and orchestra. As a musicologist, his field of research is the analysis of contemporary music. He graduated in piano in Lucca (Italy) and musicology at the University of Bologna (Italy). He studied composition in Italy, UK and USA.

[federicofavali@gmail.com](mailto:federicofavali@gmail.com)

**Maria Manone, PhD** (1985) is a theoretical physicist and a composer. She graduated in Theoretical Physics at the University and in Conducting, Piano, and Composition and the Music Conservatory in Italy. In France, she achieved the Master 2 ATIAM in Acoustics, Informatics, and Signal Processing applied to Music, at IRCAM-UPMC Paris VI Sorbonne. In the US, at the University of Minnesota, she achieved her Ph.D. in Composition. She is developing a research between mathematics, music, and forms from nature. She is author of six books, most of them printed by Springer and by Palermo University Press.

[manno012@umn.edu](mailto:manno012@umn.edu)

**Dimitri Papageorgiou, PhD** is a Greek scholar and composer. Dimitri majored in composition with Hermann Markus Pressl and Andreij Dobrowolski at the University of Music and Dramatic Arts at Graz in Austria. From 1998-2002 he held a Presidential Fellowship of the University of Iowa, U.S.A., for a Ph.D. in Composition with Donald Martin Jenni, Jeremy Dale Roberts, and David Karl Gompper. In Iowa, Papageorgiou has taught composition, instrumentation, and orchestration, served as assistant to the director of the Center for New Music (<https://uiowa.edu/cnm/>), David Gompper, and organized the Composers' Workshop. Currently an associate professor of composition, he was appointed at the Department of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki in 2007. For numerous of his works he has received awards in composition competitions and won call for scores.

[pdimitri@mus.auth.gr](mailto:pdimitri@mus.auth.gr)

**dr Ivana Paula Gortan-Carlin**, diplomirala je 1994. na Odjelu za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani, magistrirala je 2005. na Odjelu za povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a doktorirala je 2012. na Odjelu za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Od 2009. godine zaposlena je na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli gdje predaje glazbene kolegije te kolegij Hrvatska tradicijska glazba na Muzičkoj akademiji u Puli. Od 1999. objavljuje znanstvene i stručne radove u domaćim i inozemnim časopisima i zbornicima. Njeno područje istraživanja je: glazba 19. i 20. stoljeća, istarski skladatelji, istarska tradicijska glazba, metodika glazbene kulture, glazba i turizam, event turizam. Koautorica je knjiga *Glazba i Tradicija: izabrani izričaji u regiji Alpe Adria* (2014.) i Matko Brajša Rašan (2019.) te urednica serije zbornika radova Iz istarske glazbene riznice.

[gortancarlin@gmail.com](mailto:gortancarlin@gmail.com)

**Leonarda Romić**, univ. bacc. mus. Studentica je prve godine diplomskog studija glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji u Puli. Uz studij, zaposlena je u Umjetničkoj školi Matka Brajše Rašana u Labinu gdje predaje solfeggio, vodi skupno muziciranje i korepetira nastavu klasičnog baleta. U Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, nastupila je u nekoliko izvedbi opere Norma kao član Mješovitog zbora Muzičke akademije u Puli. Sudjelovala u radu Organizacijskog odbora Šestog foruma studenata glazbene pedagogije u organizaciji Odsjeka za glazbenu pedagogiju Muzičke akademije u Puli.  
[romicleonarda@gmail.com](mailto:romicleonarda@gmail.com)

**Jagor Bučan** (1968) nastavnik je slikanja na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Izlagao je na trideset samostalnih i pedeset skupnih izložbi. Autor je monografija *Albert Kinert* (2002) i *Mladen Pejaković* (više autora, 2009), niza likovnih prikaza i eseja objavljenih u kazalozima izložbi i u stručnoj periodici, te knjige *Riječ je o slici – ogled o odnosu slike i jezika* (Sandorf, u pripremi za 2018.).  
[jbucan@alu.hr](mailto:jbucan@alu.hr)

**dr Nemanja Sovtić** je muzikolog i trombonista iz Novog Sada. Docent je na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umjetnosti UNS. Član je Odbora Odeljenja za scenske umjetnosti i muziku Matice srpske i Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije. Autor je monografske studije *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija – kompozitor i društvo samoupravnog socijalizma* (Matica srpska, 2017).  
[nemanja.sovtic@gmail.com](mailto:nemanja.sovtic@gmail.com)

**dr Nikola Božilović** (1951, Rogatica, BiH). Doktor sociooloških nauka, redovni profesor na Departmanu za sociologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu. Na osnovnim i doktorskim studijama predavao Sociologiju kulture i Sociokulturalnu antropologiju, kao i niz izbornih predmeta, među kojima su Sociologija umetnosti, Sociologija kiča, Pop i rok kultura i Sociologija filmske komunikacije. Od 1993. do 2003. držao je i nastavu iz predmeta Sociologija sa sociologijom kulture na Višoj muzičkoj školi u Nišu (potom i na Fakultetu umetnosti). Autor je 14 samostalnih knjiga i preko 80 radova na srpskom i engleskom jeziku. Jedno delo Nikole Božilovića, *Kič kultura*, prevedeno je na slovački jezik pod naslovom *Gýčová kultúra* (2014) i publikовано u Bratislavi u izdanju kuće *Malé centrum*. Božilović je bio mentor četiri doktorske disertacije, sedam magistarskih i preko šezdeset diplomskih radova iz oblasti sociologije kulture i raznih kulturoloških disciplina.

[bonicul@ gmail.com](mailto:bonicul@ gmail.com)

**dr Iva Hraste-Sočo**, opera pjevačica, diplomkinja, znanstvenica i sveučilišna nastavnica. Diplomirala solo-pjevanje na Muzičkoj akademiji (1989.), studirala jugoslavenske jezike i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje je i doktorirala (2012.) s disertacijom o festivalskoj kulturi. Solistica Opere HNK u Zagrebu (1989. – 2003.), a osim na hrvatskim opernim i koncertnim pozornicama, nastupala je i u inozemstvu (Boljšoj teatar u Moskvi, Marijinski teatar u Sankt-Peterburgu, Nacionalna opera u Kijevu itd.). Djelovala je kao savjetnica za kulturu u Veleposlanstvu RH u Beču (2005.-2009.) te u Ministarstvu kulture RH (2009.-2019.), uz ostale dužnosti, kao pomoćnica ministricе za međunarodnu kulturnu suradnju i razvoj kulture i umjetnosti, dok trenutno obnaša funkciju posebne savjetnice ministricе kulture. Od 2012. predaje kolegije iz područja kazališne i festivalske produkcije na Akademiji dramske umjetnosti ( zaposlena u zvanju docentice na Odsjeku produkcije) kao i na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Članica je raznih stručnih tijela, bavi se produkcijom u području izvedbenih umjetnosti, a publicira knjige te znanstvene i stručne radove u području kazališta, glazbenog kazališta, sociologije glazbe i kulturne politike.

[ihrastes@gmail.com](mailto:ihrastes@gmail.com)

**dr Miona Milija** je zaposlena od 2006. godine prvo kao znanstveni novak u suradničkom zvanju asistenta, kasnije predavač, a od 2017. godine kao docent na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Na Odsjeku konzervacije i restauracije izvodi nastavu iz nekoliko kolegija, vezanih za arhitektonsku konzervaciju te konzervaciju-restauraciju arheološke baštine. Objavila je petnaestak znanstvenih i stručnih radova, sudjelovala u nizu domaćih i međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova i bila voditeljica dvadesetak stručnih i znanstvenih restauratorskih projekata. Uzimanjem uzoraka ostataka izvorne boje na kamenoj skulpturi bavi se od 2012. godine u sklopu suradnje s muzejima u kojima se nalaze spomenici.

[mionamilisa@yahoo.co.uk](mailto:mionamilisa@yahoo.co.uk)

**dr Dušica Dragin** predaje Menadžment za kulturu i Marketing i plasman audiovizuelnih formi na Akademiji umetnosti Novi Sad. Kao producent ili koproducent potpisuje dugometražniigrani film „Apofenija“; naučno-obrazovnu seriju „Gradske ptice“; pozorišne predstave: „Lujza Mišić“ i „Ljubavni vremeplov“, dokumentarni film „Mi i o(p)stale ptice“, objavila više radova u domaćim stručnim časopisima. Jedan je od osnivača i član pozorišne trupe Balkan novi pokret, sa kojom je učestovala na 17 internacionalnih pozorišnih festivala. Osnivač organizacije Institut za razvoj publike.

[dusica.dragin74@gmail.com](mailto:dusica.dragin74@gmail.com)

**dr Mila Alečković-Bataj** doktorirala je na Univerzitetu Sorbona sa radom: „Pojam nesvesnog u psihološkim teorijama, psihanaliza i psihologija umetnosti“ (1994.) ; Specijalizuje psihopatologiju stvaralaštva i antropološku psihijatriju; 2015. predsednik je svetskog Kongresa za psihopatologiju stvaralaštva i art terapiju (Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression); autor više od sto stručnih radova i nekoliko knjiga i monografija na više jezika; 2016. izabrana za inostranog člana

Ruske Akademije prirodnih nauka (RAEN);2020.ovlašćena u ime Rektora za internacionalnu saradnju Evropskog Univerziteta u Perpinjanu i Univerziteta na KiM.  
[anmila2512@yahoo.fr](mailto:anmila2512@yahoo.fr)

**Sanja Kiš Žuvela, PhD**, is Assistant Professor of Musicology and Vice Dean for Study Programs and Lifelong Learning at the Academy of Music, University of Zagreb. Born in Zagreb, she graduated from her hometown university with an MA Degree in Music Theory and an MSc Degree in Musicology. She received her PhD in Interdisciplinary Humanities from the University of Split. Her principal research interests include the analysis of 20th century music, music perception and cognition, relationships between music and visual arts, music and language, cognitive linguistics and issues of contemporary musical terminology. She is the author of various analytical texts which include a book, The Golden Section and the Fibonacci Sequence in 20th Century Music (Zagreb 2011).

[skiszuvela@muza.hr](mailto:skiszuvela@muza.hr)

**Julijana Bašić, MA**, osnovne i master akademske studije iz Etnomuzikologije završila je na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Student je na doktorskim akademskim studijama Etnomuzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Naučna interesovanja zasnivaju se na istraživanju tamburaške muzičke prakse u Vojvodini, kroz prizmu odnosa muzike, prostora, identiteta i ideologije. Trenutno je zaposlena na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu kao asistent na studijskom programu Etnomuzikologija.

[julijanaj88@yahoo.com](mailto:julijanaj88@yahoo.com)

**\*Napomena:** Stavovi autora iznethi u časopisu, ne izražavaju stavove organa koji je dodelio sredstva za sufinansiranje / **Disclaimer:** The views expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Authority that co-financed it.

**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. Sima Bokan, dekan

**Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor**

mr Atila Kapitanj

**Lektor za srpski jezik / Serbian language editor**

dr Nataša Crnjanski

**Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English and English language editor**

Slađana Aćimović, MA

**Štampa / Print**

Birograf comp d.o.o (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-. Ilustr.; 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](#).