

ZBORNIK RADOVA
AKADEMIJE UMETNOSTI
13



2025

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
2025.

Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief

dr Marina Milivojević Mađarev

Uredništvo / Editorial Board

prof. emer. Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Nataša Crnjanski, dr Dijana Metlić, dr Manojlo Maravić, dr Srđan Radaković

Međunarodno 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 Karen A. Ritzenhoff (Central Connecticut State University, USA), dr Roderick Munday (Aberystwyth University, UK), dr Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr Boris Senker (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), dr Silvija Jestrović (University of Warwick, Theatre and Performance Studies, School of Creative Arts, Performance and Visual Culture, United Kingdom)

Sekretarica / Secretary

Ivana Nožica msr

Asistentkinja urednice / Assistant Editor in Chief

Mina Milošević msr

Recenzenti / Reviewers

dr Giovanni Vacca (Roma Tre University, Italija), prof. emer. dr Wolfgang Tschacher (University of Bern, Švajcarska), dr Svetozar Poštić (Vilnjuski univerzitet, Litvanija), dr sc. Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Hrvatska), dr Agata Juniku (Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramskih umjetnosti, Hrvatska), Davorka Radica (Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, Hrvatska), dr Ana Ereš (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Vladana Putnik Prica (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, Institut za istoriju umetnosti, Srbija), dr Predrag Dragojević (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Aleksandar Kadijević (Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Nikola Šuica (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet likovnih umetnosti, Srbija), dr sc. Maja Bosnar (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet likovnih umetnosti, Srbija), dr Milan Prosen (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti, Srbija), dr Jelena Mihajlović Marković (Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičkih umetnosti, Srbija, prof. u penziji), dr Tijana Ilišević (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Srbija), dr Miloš Zatkalik (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Srbija),

dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Srbija), dr Ksenija Radulović (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Srbija), dr Amra Latifić (Univerzitet Singidum, Fakultet za Medije i komunikacije, Srbija), dr Nataša Marjanović (SANU, Muzikološki institut, Srbija), dr Aleksandar Pejčić (Institut za književnost i umetnost, Beograd, Srbija), dr Nevena Vujošević (Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, Srbija), dr Mihailo Antović (Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Vera Obradović Ljubinković (Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici, Fakultet umetnosti, Srbija), dr Milijana Lazarević (Visoka škola strukovnih studija za vaspitače i poslovne informatičare „Sirmijum“, Sremska Mitrovica, Srbija), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Una Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Srbija), dr Isidora Korać (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija), dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija) dr Marijana Kokanović Marković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija), dr Marijana Prpa Fink (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija) i dr Petar Grujičić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Srbija).

Adresa uredništva / Editorial Office Address

Đure Jakšića 7

21000 Novi Sad

E-mail: zbornik.auns@uns.ac.rs

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), SHERPA ROMEO (Securing a Hybrid Environment for Research Preservation and Access / Rights Metadata for Open archiving) 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), SHERPA ROMEO (Securing a Hybrid Environment for Research Preservation and Access / Rights Metadata for Open archiving) and SCIndeks (Serbian citation index).

SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Editorial _____ 8/10

REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

Marina Milivojević Mađarev

Sve što me dodirne pokušavam da pretvorim u pozorište – razgovor sa rediteljem i profesorom Akademije umetnosti Novi Sad Borisom Liješevićem _____ 12
Whatever Affects Me Deeply, I Try to Turn Into the Theatre: A Conversation with Director and Professor at the Academy of Arts in Novi Sad, Boris Liješević _____ 12

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

Maria Mannone, Omar Costa Hamido

Personal or Universal? Comparing Listeners' Replies and Audio Features _____ 21
Apstrakt: Lično ili univerzalno? Poređenje odgovora slušalaca i audio karakteristika _____ 34

Danijela Đ. Stojanović, Danijela D. Zdravić Mihailović

Prilog proučavanju dinamizacije reprize – sonate za klavir Ludviga van Betovena _____ 35
Abstract: A Contribution to the Study of the Dynamisation of the Recapitulation in Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas _____ 48

Vesna Živković

Harmonično pojanje između teorije i prakse: pedagoški model Dragutina Blažeka _____ 35
Abstract: Harmonic Chanting Between Theory and Practice: The Pedagogical Model of Dragutin Blažek _____ 66

Nikola Komatović

An Overview of the Advantages and Limitations of Simon's 'Theorie der Tonfelder' in the Analysis of the Highly Chromatic Segments of the Nineteenth-Century Repertoire _____ 67
Apstrakt: Osvrt na prednosti i ograničenja Šimonove teorije tonskih polja kroz analizu visoko hromatizovanih segmenata repertoara devetnaestog veka _____ 81

Ivor Prajdić

*Harmonija u fragmentu Sonate u cis-molu (1887.) Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina*____82
Abstract: *Harmony in the Fragment of the C-sharp Minor Sonata (1887) by Alexander Nikolayevich Scriabin*_____106

Carla Conti

*Gender Stereotypes and Interpretative Paradigms in the Neapolitan Song (1900-1920). Two Case Studies.*_____107
Apstrakt: *Rodni stereotipi i interpretativne paradigme u napolitanskoj pesmi: Dve studije slučaja*_____122

TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES

Milena Vladić Jovanov

*Identity of the Individual and Society in the Joker Film Franchise / Ain't No Love in the Heart of the City and Sure Ain't No Pity*_____123
Apstrakt: *Identitet pojedinca i društva u filmskoj franšizi Džoker / Ain't No Love in the Heart of the City and Sure Ain't No Pity*_____145

Katarzyna Ewa Stojčić

*Čitanje semiotičkog tela u predstavi Luvosvol. 2 u izvođenju Editta Braun Company*____146
Abstract: *Reading the Semiotic Body in Luvos vol. 2 by Editta Braun Company*_____160

Besfort Idrizi

*Islamic Theatre: Traditions, Forms, Perspectives and Global Influence*_____161
Apstrakt: *Islamsko pozorište: Tradicije, forme, perspektive i globalni uticaj*_____174

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

Aleksandra Milošević Pantović, Vladimir Stevanović

*Practical Application of Johannes Itten's Colour Theory on the Visual Identity of Cohousing Communities*_____176
Apstrakt: *Praktična primena teorije boja Johanesa Itena na vizuelni identitet 'cohousing' zajednica*_____196

Lamija Neimarlija

Estetski oblik: Kasirer – Warburg _____ 197

Abstract: Aesthetic Form: Cassirer – Warburg _____ 210

Andela M. Dukić

Osvrt na arhitektonsko-urbanistički razvoj Niške Banje (1918–1941) _____ 211

Abstract: An Overview of the Architectural and Urban Development of Niška Banja (1918–1941) _____ 229

Jovana N. Đorđević, Miloš M. Đorđević, Kristinka I. Selaković

Koncept predškolske likovne pedagogije kao prostora umetničke koprodukcije dece i odraslih _____ 230

Abstract: The Concept of Preschool Art Pedagogy as a Space for Artistic Co-production Between Children and Adults _____ 244

PRIKAZI/REVIEWS

Lev Kreft

Kristina Pranjić: Jugoslovenska avangarda i metropolitanska dada _____ 245

Dijana Metlić

Ana Ereš: Vasa Pomorišac _____ 247

Maestro Mladen Jagušt (1924–2025) in memoriam _____ 252

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2023/24.

Pregled važnih događaja u školskoj 2023/24. i nagrade (priredio Milan Petrović) _____ 254

Overview of Major Events in the 2023/2024 Academic Year and Awards (compiled by Milan Petrović) _____ 254

In memoriam _____ 274

Biografije autora / Biographies of the Authors _____ 276



UVODNIK

Trinaesti broj časopisa *Zbornik radova* Akademije umetnosti u Novom Sadu izlazi u jednoj od najtežih, najkomplikovanijih i najdramatičnijih akademskih školskih godina u novijoj istoriji naše zemlje. I pored toga, naša je obaveza da nastavimo da unapređujemo naučni rad i da čuvamo profesionalni i naučni nivo i ugled Akademije umetnosti tako što ćemo nastaviti da vredno radimo na objavljivanju *Zbornika*.

Broj časopisa koji je pred vama je rezultat velikog uloženog rada i dokaz ugleda i poverenja koje uživa naš časopis. Učešće u radu *Zbornika* (kao autori ili kao recenzenti) uzeli su naučni radnici i radnice sa brojnih institucija iz zemlje, regiona, iz Nemačke, Italije, Portugalije i Litvanije. Časopis smo otvorili tradicionalnom rubrikom – razgovor sa uglednim umetnikom i profesorom Akademije. U ovom broju razgovarali smo sa Borisom Liješevićem, koji je bio student Akademije, a sada je naš profesor. Kroz njegovu priču o ličnom i umetničkom razvoju pratimo i deo priče o razvoju AUNS. Sledeća tri bloka: muzički, dramski i likovni odražavaju multidisciplinarnost Akademije.

Blok posvećen muzičkoj umetnosti otvaramo pitanjem koje su u svom radu postavili teoretičarka Marija Manone i umetnik Kosta Hamido: može li postojati „univerzalna srž” estetskog doživljaja muzičkih dela koja prevazilazi kulturne, starosne i lične razlike? Rezultati izneti u ovom istraživanju potvrđuju da odgovori nisu uslovljeni karakteristikama slušalaca, što podržava ideju o „univerzalnosti” muzičkog sadržaja. Istraživački tim Manone i Hamido najavljuje da će nastaviti svoje istraživanje čemu se unapred radujemo. U bloku posvećenom muzici takođe možete čitati rad o teoriji tonskih polja. Cilj ovog rada je da ukaže i na analitičke prednosti i primenljivost teorije tonskih polja na visoko-harmonizovanim delima 19. veka. *Sonata u cis-molu* je rano i nedovršeno Skrajabinovo delo. U radu posvećenom analizi ovog dela otkriva se rani kompozitorov stil. U *Zborniku* nismo zanemarili našu muzičku tradiciju. Rad posvećen pedagoškom modelu Dragutina Blažeka podseća nas na doprinose razvoju horske muzike kod nas. Takođe širim polje umetničkog istraživanja ka pitanjima rodni stereotipa i identitetskim pitanjima u domenu muzike, filma i pozorišta.

Blok posvećen dramskim umetnostima otvara rad o identitetu pojedinca i društva u poznatoj filmskoj franšizi o Džokeru. Autorka istražuje kako nastaje rascepljenost i „podela” ličnosti junaka i kako to otkriva mehaizam nasilje društva nad individuum koja se ne uklapa u društvena pravila. Semiologija kao način da se istražuje

umetnost povezuje ovaj rad i rad o plesnoj predstavi Edite Braun kompani. Semiotičko telo, posmatrano kroz prizmu postkolonijalne kritike i fenomenologije, postaje medijum kroz koji se istražuju granice telesnog izraza i umetničke komunikacije. Blok posvećen dramskim umetnostima zatvara rad koji postavlja pitanje da li izvorni islam zaista odbacuje pozorište ili on u sebi sadrži parateatarske manifestacije.

Blok posvećen likovnim umetnostima otvaramo tekstom u kome se istražuje mogućnost primene teorije boja Johanesa Itena u arhitektonskim rešenjima javnih prostora i kako boje mogu da pomognu u jačanju jedinstva i identiteta zajednice koja deli jedan prostor. Zatim sledi rad u kome se poredi razumevanje simbola kod filozofa Ernsta Kasirera i estetičara umetnosti Abija Varburga. Domaćem arhitektonskom nasleđu posvećen je tekst koji se bavi analizom reprezentativnih zdanja (mahom vila i hotela) podignutih u Niškoj banji između dva svetska rata. Ovaj rad ne samo da predstavlja značajna arhitektonska ostvarenja, već ukazuje na vezu između arhitekture i društvenih i političkih dešavanja u kraljevini Jugoslaviji. Blok posvećen likovnim umetnostima završavamo istraživanjem koje je posvećeno estetskom vaspitanju najmlađih. Autori istražuju odnos pedagoga i deteta, odnosno koncept predškolske likovne pedagogije kao prostora umetničke koprodukcije dece i odraslih. U *Zborniku* dužnu pažnju posvećujemo značajnim izdavačkim poduhvatima i važnim događajima iz života Akademije. Svi autori su predstavljeni biografijama.

Izdati *Zbornik* u najtežim vremena za prosvetu i visoko obrazovanje u istoriji države, ne praviti kompromis sa kvalitetom ni u jednom aspektu časopisa i pri tome prevazići brojne prepreke je podvig. Nastojaćemo da te podvige činimo i u budućnosti, uz nadu da za podvige neće biti potrebe, te da ćemo *Zbornik* izdavati u skladu s našim ekspertizama koje će biti adekvatno prepoznate od strane državnih struktura čija je obaveza da podrže i podstiču nauku u njoj.

Marina Milivojević Mađarev
Glavna i odgovorna urednica Zbornika AUNS

EDITORIAL

The thirteenth issue of the *Collection of Papers of the Academy of Arts in Novi Sad* is being published during one of the most challenging, complex, and turbulent academic years in the recent history of our country. Despite these circumstances, it remains our duty to continue fostering scholarly work and to preserve the professional and academic standards and reputation of the Academy of Arts by remaining committed to the publication of this journal.

The issue before you is the result of significant effort and stands as a testament to the reputation and trust that our journal has earned. Scholars from numerous institutions in Serbia, the wider region, as well as from Germany, Italy, Portugal, and Lithuania, have participated in this volume, either as authors or reviewers. As is tradition, we open the journal with an interview featuring a distinguished artist and professor of the Academy. In this issue, we speak with Boris Liješević, who began his journey at the Academy as a student and now teaches here as a professor. His reflections on personal and artistic development also trace, in part, the history of the Academy itself.

The next three sections – dedicated to music, dramatic arts, and visual arts – highlight the multidisciplinary character of the Academy.

The music section opens with a study by theorist Maria Mannone and artist Costa Hamido, who pose a compelling question: *Is there a “universal core” to the aesthetic experience of music that transcends cultural, generational, and personal differences?* Their findings suggest that responses to music are not determined by listeners’ individual characteristics, lending support to the idea of music’s universality. The research team of Mannone and Hamido has announced that they will continue their research, which we eagerly anticipate. Also featured in this section is a study on the pitch field theory, aiming to demonstrate the analytical advantages and applicability of this theory to the highly harmonised works of the 19th century. Another article analyses Scriabin’s early, unfinished *Sonata in C-sharp minor*, shedding light on the composer’s emerging style. Our musical heritage is also given due attention: a paper dedicated to Dragutin Blažek’s pedagogical model reminds us of his contributions to the development of choral music in our region. Furthermore, the music section expands into topics of gender stereotypes and identity, explored through the lenses of music, film, and theatre.

The section on dramatic arts opens with a paper examining individual and societal identity in the well-known *Joker* film franchise. The author explores how fragmentation and ‘division’ arise within the personality, revealing the mechanisms of violence inflicted by society on those who do not conform to its norms. Semiotics as a method for investigating art connects this paper with another that discusses a dance performance by the Editta Braun Company. The semiotic body – examined through the frameworks of postcolonial critique and phenomenology – becomes a medium for exploring the boundaries of corporeal expression and artistic communication. The section concludes with a paper that questions whether classical Islam genuinely rejects theatre, or whether it contains paratheatrical elements within its own cultural expressions.

The visual arts section opens with a study on the potential application of Johannes Itten’s colour theory to architectural solutions for public spaces, exploring how colour can enhance unity and identity within shared environments. This is followed by a comparative study on the understanding of symbols in the works of philosopher Ernst Cassirer and art historian Aby Warburg. A paper on domestic architectural heritage examines representative buildings – primarily villas and hotels – constructed in Niška Banja between the two World Wars. This contribution not only presents important architectural achievements but also highlights the relationship between architecture and the social and political developments in the Kingdom of Yugoslavia. The section closes with a study on the aesthetic education of young children, focusing on the relationship between educator and child and presenting preschool art pedagogy as a space of artistic co-creation between children and adults. This volume also devotes attention to important publishing endeavours and significant events in the life of the Academy. All contributing authors are accompanied by short biographical notes.

Publishing this issue in the most difficult times for schools and universities in the history of our country – without compromising quality in any aspect of the journal and while overcoming numerous obstacles – is a true achievement. We will strive to continue such efforts in the future, while hoping that they will no longer be necessary, and that we will be able to publish *Zbornik* in line with our expertise – expertise that should be duly recognised by the state institutions whose duty is to support and foster scientific research in this domain.

Marina Milivojević Mađarev
Editor-in-Chief of the *Collection of Papers of the Academy of Arts in Novi Sad*

Marina Milivojević Mađarev¹
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Dramski departman
Srbija

UDK 792.071.2.027:929 Liješević B.(047.53)

Sve što me dodirne pokušavam da pretvorim u pozorište

Razgovor sa rediteljem i profesorom Akademije umetnosti Novi Sad
Borisom Liješevićem



Foto: Srdan Đurić

Borisa Liješevića sam upoznala kada je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu radio svoju prvu predstavu *Dragi tata* po tekstu tada veoma mlade spisateljice Minje Bogavac. Od tada sam gledala mnoge njegove predstave. Mnogo sam volela njegove predstave dokumentarnog teatra kao na primer *Čekaonica* i *Plodni dani* zato što su u sebi imale ljudsku toplinu i neposrednost. Estetski najinspirativnije su mi bile njegove dramatizacije proze – *Elijahova Stolica* Igora Štiksa i *Rat i mir* Lava Tolstoja. Boris Liješević je u pozorištu stvarao puno i radio je mnogo veoma različitih predstava. Ako bih pokušala da nađem najmanji zajednički imenitelj za različite njegove predstave onda bi to bila ljubav. Reč je o ljubavi. Ljubav kao tema povezuje mnogo

¹ <https://orcid.org/0000-0002-7649-1825>; marinamadjarev@yahoo.com

Liješevićeve predstave. Ljubav u njegovim predstavama nikada nije sentimentalna. Ona je kompleksno osećanje koja ljude spaja na mnogo načina. Liješević se u svojim predstavama bavio različitim vrstama ljubavi – ljubav deteta prema roditelju, roditelja prema rođenom ili željenom detetu, ljubav sina prema Ocu, muškarca prema ženi, žene prema muškarcu, ljubav prema domovini, ljubav prema svom životnom prostoru, ljubav prema umetnosti... Ljubav je emocija koja roditelja Borisa Liješevića stalno inspiriše za nova istraživanja u teatru, ljubav je ono što daje svojim studentima. U ovom intervjuu predstaviti umetnički razvoj ovog za nas i našu instituciju važnog umetnika koji je počeo kao student Akademije umetnosti, a danas je uvaženi profesor.

Ti si roditelj koji je okrenut pre svega dramskom teatru. Koliko je za tebe značajno to što si prvo završio Srpsku književnost i jezik, 1999. godine na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, pa tek onda režiju. Kako je studiranje književnosti i srpskog jezika doprinelo tvom radu u pozorištu?

Iako zvuči idealno i kao da se te dvije studije dopunjuju i rade jedna za drugu, ipak nisam siguran da su studije književnosti toliko zaslužne za moj budući rad. Prije da sam tim studijama dobio vrijeme da razmislim preispitam se, izživim se, pripremim se, odaberem profesora...

Mislim da su studije psihodrame koje upravo završavam na institutu za psihodramu bile veoma važne. Uvidi koje dobijam psihodramskim radom ili možda spremnost da se ide duboko u sebe vremenom postaje okosnica mog rada.

Možeš li nam, za one koji ne znaju šta je psihodrama, prvo objasniti taj pojam onako kako ga ti razumeš, a zatim nam reći zašto je psihodrama važna za tebe kao umetnika? Šta ona doprinosi tvom radu u pozorištu?

Psihodrama je akcioni psihoterapeutski metod koji koristi pozorišne tehnike. Razvio je Jakob Levi Moreno radeći u izbjegličkim kampovima u Americi poslije Prvog svjetskog rata. Mnoge termine psihodrama uzima iz pozorišta: protagonista, direktor, scena, publika... Međutim, od pozorišta se razlikuje u cilju odnosno u svrsi. Dok pozorište ima estetsku svrhu psihodrama ima terapijsku. Pozorište i psihodrama kao da dolaze iz istog izvora – igranja izmjene uloga s tim što se psihodrama razvila u pravcu liječenja. Međutim, psihodrama pruža pogled ka unutra, ka sebi. I ono što taj pogled obuhvati psihodrama iznese na scenu i postaje zanimljivo. Uvjerila me je da su naši lični sadržaji zanimljiviji nego ono za čime tradicionalno posežemo kada dobijemo poziv da nešto radimo u pozorištu.

Kada si upisao Akademiju profesor ti je bio Boro Drašković. Šta misliš da si od njega naučio i kakav je bio vaš odnos?

Veoma poseban odnos za koji nemam dovoljno riječi da zahvalim. To je više bilo uvođenje u tajnu nego skup nekih nastavnih jedinica. Svakim danom mi sve više znači to njegovo neprestano preispitivanje razloga predstave. Zašto se nešto radi? Koji je razlog da bi se nešto radilo? Kada se tako gleda sve postaje jednostavno i jasno. Zašto mi ovo radimo? Šta je potrebno da bi se do toga stiglo a šta su viškovi? Neprestana borba sa viškovima da bi se došlo do čistog smisla. Tek danas kada se susrećem sa ozbiljnim pitanjima ove profesije, shvatam tu njegovu usredsređenost na suštinu i smisao.

Tvoje „studiranje” režije ide daleko preko granica klasičnog školovanja. Bio si asistent režije, glumio kad treba, sarađivao si na više istraživačkih projekata. Šta je sve potrebno da nauči mladi reditelj da bi zaista postao reditelj?

Meni je puno toga bilo potrebno, a žao mi je da nisam i još više radio sa Tomijem Janežičem kao njegov asistent. Sa njim se prolazi kroz cijeli proces, kroz filozofiju kostima i scenskog prostora, kroz stvaranje specifične dramaturgije, kroz izbor saradnika. A na kraju se to sve ulije u luku sopstvene kreativnosti. Mnogi koji sa njim provedu neko vrijeme dožive kreativne preporode. Shvate da je potrebno osloboditi se predrasuda, pravila i ići samo za sobom i svojim darom.

Mlad reditelj treba da uči ono što ga interesuje. To je individualno. Za mene su, kako rekoh, studije psihodrame bile veoma važne, možda i najvažnije, dok za nečiju drugu poetiku i estetiku to nema mnogo značaja.

Jedna od tvojih prvih predstava je Greta, stanica 89 Luca Hibernera (Lutz Hübner) u SNP-u. U toj predstavi si kao mlad reditelj sarađivao sa dvoje izuzetnih glumaca Borisom Isakovićem i Jasnom Đuričić. Vaša saradnja se nastavila i u drugim projektima. Šta mladi reditelj može da nauči u saradnji sa glumcima kao što su Jasna i Boris?

U jednoj saradnji mislim da niko ni od koga ne može ništa istinski da nauči. Za učenje je potrebno vrijeme i život. Vrijeme da se to znanje prepozna u sebi kao dio vlastitog karaktera. Potrebna je istinska duševna ili duhovna spremnost da se uči. Od njih se ne uči onda kada se tebi namjesti situacija, niti se uči tako što pokupiš nešto od njih. Ne, nego kada svjedočiš nekim važnim momentima iz njihovih života. Boris je bio direktor drame SNP-a prije desetak godina i kada su ti jadni glumci počeli da potpisuju peticiju protiv njega, on je istog časa dao ostavku. Pokupio se i otišao, pokazao im da je veći i skuplji i od te pozicije. Jasna je zajedno sa Borisom istjerana iz svog matičnog

pozorišta. A nekoliko godina kasnije odlučila je da joj se dodijela Nagrade „Dobričinog prstena” upriliči baš tu na sceni sa koje je otjerana. I još je sve te glumce pomenula u svom govoru u najboljem svijetlu. To se uči od njih. Sve ostalo su floskule.

Predstavu Dragi tata po tekstu Minje Bogavac u JDP-u sam doživela kao pozorište jedne generacije. Da li veruješ u generacijsko pozorište?

Vjerujem u dobro pozorište. U suprotnom ništa mu ne pomaže. Ne znam zašto bih vjerovao u generacijsko pozorište. Ne znam ni šta je to. Nikad nisam ni znao.

Šta te je privuklo dokumentarnom pozorištu? Kako je nastala Čekaonica u Ateljeu 212?

To je duga priča. Mnogo puta sam je pričao i pisao o tome. Neću to ponavljati. Ali ću reći da je ta priča o povjerenju u sebe, o skakanju u vodu, bez da znaš da plivaš, priča o probijanju kroz neku novu formu. Priča o trpljenju nesigurnosti. O spremnosti da se propadne. O traženju pravog puta i na kraju o novom čovjeku odnosno, novom reditelju koji je izašao iz tog procesa sa novim stavovima i ubjeđenjima o teatru. Veoma važan proces. Trebalo je izdržati tu neizvjesnost i da li će od toga nešto biti. Neki glumci su mi naknadno rekli da su mislili da će se to raspasti već tokom rada. A nedavno smo slavili 15. rođendan te predstave.

U čemu je razlika u pristupu radu na predstavi dokumentarnog teatra i predstavi na osnovu dramskog teksta?

Kod teatra koji si nazvala dokumentarnim (mislim da nije baš tačna formulacija, danas se u dokumentarni teatar svrstava sve što nije po dramskom tekstu) na početku nemaš ništa, samo prazan papir i treba ga ispuniti podjelom, kostimima, scenografijom... i to je mnogo inspirativnije, ali i teže. Tu sve tražiš i stvaraš ispočetka. Dok u drugom slučaju sa dramskim tekstom dobijaš cijeli jedan svijet, epohu, likove i odnose. Ali tu si više interpretator, a manje stvaralac. Više volim kad nastane naslov koji ne postoji nigdje. Kad na premijeru izađe sadržaj koji nikada ranije nije viđen. Nije mi inspirativna pomisao da će moj život biti skup velikih naslova. Ili ono pitanje – da vidimo kako je on postavio *Don Žuana* ili *Hamleta*. Šta je on tu pročitao što drugi nisu. To utrkivanje sa onima koji su prije tebe režirali neki naslov mi djeluje daleko od pravog autorstva i umjetnosti i poezije koje mora biti u svakom udahu.

Ti si režirao čitav niz predstava na osnovu dokumentarnih materijala. Pored navedene Čekaonice radio si i predstave Plodni dani takođe u Ateljeu 212 Peti park – pravo na grad u Bitef teatru, Očevi su grad(ili) u Crnogorskom narodnom pozorištu. Da li i na koji način se menja uloga glumca u radu na dokumentarnoj predstavi?

Glumac vidi da nema ništa dato, ništa za šta može da se uhvati pa počinje da učestvuje kreativno u procesu i da ga stvara. Ali šalu na stranu, ta vrsta teatra traži svedeniji glumački izraz, veću otvorenost i komunikativnost sa publikom.

Da li ti je blizak rad u divajzing (devising) pozorištu? Čini mi se da su predstave Povodom Galeba u Pozorištu mladih i Tvoje i moje Pozorištu „Boško Buha” tako i nastale. Kakve su sličnosti i razlike između rada u domenu dokumentarnog teatra i divajzinga?

Hvala ti što si povukla granicu između dokumentarnog i nečeg što nije po dramskom tekstu, a nije po dokumentu. Dokument ipak daje nekakvu osnovu, nešto što možeš da doneseš na prvu probu i da kažeš: „Evo na osnovu ovoga radimo, ovdje su upisani i kriju se neki ljudi, događaji. Onda to sve treba istražiti pronaći pravi pristup...”, dok sa divajzingom si obično usmjeren na razgovor sa glumcima. Ali zaista čudni su putevi. Radio sam dvije predstave koje su nastajale kao divajzing a završile kao dramski tekstovi. To su *Čuvari tvog poštenja* u Gradskom pozorištu Podgorica i *Naličje* u Crnogorskom narodnom pozorištu. Počeo smo od priče koju sam smislio. I razvijao je sa glumcima. A na kraju se to nije razlikovalo od komada koje je neko pisao.

Uglavnom smatram da koji god pristup odabrali, od svega se na kraju mora napraviti teatar, zanimljiv duhovit, emotivan, komunikativan...

Za tvoje profesionalno sazrevanje važna je saradnja sa Tomijem Janežičem. Sećam se da je Milan Mađarev bio dramaturg, a ti asistent reditelja u radu na predstavi Nahod Simeon. Takođe, sećam se da ste veoma temeljno radili pripreme za probe, bilo je mnogo proba u kratkom vremenskom periodu do premijere na Sterijinom pozorju i promena u podeli koje su dovele do neophodnog prilagođenja u izvođenju. Zanima me šta misliš da si naučio iz te saradnje i koliko je to iskustvo bilo značajno za tebe?

Ne mogu sad da sistematizujem znanje dobijeno u tom procesu. Ali ono što sam ponio iz tog procesa bilo je uranjanje u svijet junaka. Građenje njihovog svijeta našom maštom. Do kasno u noć smo nabrajali šta sve pripada Trbuljinoj kući, koji predmeti mogu tu da se nađu. Kako bi izgledao manastir u kom se dešava radnja, gdje

se nalazi. Do tada sam mislio da se režira tako sto ideš od replike do replike i smišljaš neke postupke. A od tada sam počeo da tražim ukupnost svijeta junaka i iz osjećanja tog svijeta da tražim oblik. Tomi mi je otvorio neki prozor gdje sam vidio novi svijet, neki drugi pristup predstavi, kreativnosti, radu sa glumcima. Narednih godina sam radio sa Tomijem kao asistent, jednom i kao dramaturg. Na kraju mi je bilo dosta tog posla, ali sada mi je žao sto nisam bio istrajniji i još duže i predanije radio.

Tomi Janežič je poznat po svom pristupu radu sa glumcima koji se oslanja na Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский) i Majkla Čehova (Michael Chekhov)? Koliko su tebi bliske ove metode glume i koliko se oslanjaš na metode kada radiš svoje predstave?

Sve je to divno. Izučavao sam metode, naročito Metod Li Strasberga (Lee Strasberg). Međutim, to su važne ali ipak samo – alatke. Treba stići do sebe. Ja sam pozorište. Pozorište je u meni. To treba prepoznati. Niti se Tomi može vezati za neku metodu. On je to izučavao u nekom periodu života, ali kad je dovoljno izučio nije se zadržavao na njima, niti pravio religiju od tih metoda nego išao dalje, tražio nova interesovanja. Metode su metode. A umjetnost je u umjetniku, a ne u metodama. Veoma mi je zanimljivo da su najveći reditelji dolazili iz drugih profesija. Najupečatljiviji mi je primjer Tadeuša Kantora (Tadeusz Kantor). Slikar koji je napravio predstavu nad predstavama – *Mrtvi razred*.

Ono što je takođe karakteristično za tebe to je da imaš veliko poštovanje i obzir prema literaturi, da režiraš isključivo dobru literaturu. Radiš klasike Rat i mir L. N. Tolstoja (Лев Николаевич Толстой), Geteovog (Johann Wolfgang von Goethe) (Pra)Fausta, ali i značajne moderne romane – Upotreba čoveka Aleksandra Tišme i Čitač Bernharda Šlinka (Bernhard Schlink). Zašto u svojim predstavama posežeš za dramatizacijama? Kako je došlo do toga da se odlučiš da radiš svaki od ovih dela?

Sve što me dodirne pokušavam da pretvorim u pozorište. Nečiju životnu priču, nečiji problem, neki san, pa tako je i sa literaturom. Tako i te romane a među njima najznačajniji primjer je bio roman *Upotreba čoveka* koji me tako nadahnjivao, a djelovalo je nemoguće prevesti ga u dramsku formu. Slijedili smo roman i junake i pokušavali da po romanu uhvatimo njihove razlomljene i razbacane linije i uspjeli smo da se izborimo. Tada sam shvatio da je pozorište u meni i da sam ja pozorište. Naravno ne mislim na sebe lično, nego na pozorišnog stvaraoca. Jedino što je potrebno je da vas nešto istinski dira. Ako vas dira onda je svemu moguće naći dramsku i pozorišnu formulu.

Rekla sam na početku da si ti reditelj dramskog pozorišta, ali čini mi se da dugo nisi radio nijednu predstavu prema tekstu savremenog domaćeg dramskog pisca. Poslednje čega se sećam je Čarobnjak Fedora Šilija. Zašto retko radiš savremeni domaći dramski tekst? Šta očekuješ od dramskog pisca?

U pozorištu nema domaćeg i stranog. Svi smo domaći. Nema tu ni granica ni državljanstava. Igor Štiksa nije smatran domaćim piscem, a živi u Beogradu i pisao je o fabrikama u Zrenjaninu. To je nešto nepravilno. Uglavnom poslije *Čarobnjaka* bilo je još mnogo savremenih komada. Radio sam *Bella figura* Jasmine Reze (Yasmina Reza) u HNK u Zagrebu, a od domaćih radio sam *Zrenjanin* i *Brašno u venama* Igora Štiksa, *Noćnu stražu* Fedora Šilija. Kao mlad sam češće posezao za savremenom dramaturgijom. Sada već dugo nisam, ali nisam zatvorio vrata ničemu.

Od predstave Čarobnjak, za koju si dobio Sterijinu nagradu za režiju, ti redovno sarađuješ sa dramaturgom i dramskim piscem Fedorom Šilijem. Zašto? Šta ti kao reditelj dobijaš u saradnji sa njim?

Od Fedora dobijam veliku posvećenost i neprestanu komunikaciju i spremnost da se u svako doba dana i noći (osim jutro) razgovara o procesu. Dobijam od njega i jedno veoma oštro oko koje pomno prati radnju i analizira je. Fedor je odličan saradnik. Ali isto tako je odlična i kostimografinja Marina Sremac. Tokom godina je tako napredovala, razvila svoj ukus i došla do toga da radi u cijelom svijetu. Vrhunska, svjetska kostimografinja. Za Marinu znam da brzo i lako razumijeva to što želim i onda joj prepuštam. Imam veliko povjerenje u nju.

Jedna od čestih tema kojom se ti baviš je rat. To je tema predstava Elijahove stolice prema romanu Igora Štiksa, Čitača dramatizacije istoimenog romana Bernharda Šlinka, Upotrebe čoveka prema romanu Aleksande Tišme, i predstave Rat i mir. Zašto te privlači tema rata i da li je to interesovanje evoluiralo od Elijahove stolice do Rata i mira?

Strahujem. Pa valjda tako izražavam svoje zebnje. Rat je jedina konstanta čovječanstva i nešto čega se svi grozimo. A ratova je uvijek i svuda.

Kada pokušam da nađem najmanji zajednički imenitelj među mnogim tvojim predstavama čini mi se da je to ljubav. Ljubav se pojavljuje kao tema u svakoj tvojoj predstavi od Dragog tate do (Pra)Fausta. Ti nemaš romantični odnos prema ljubavi. U čemu je dramski potencijal ljubavi?

Ljubav pobjeđuje smrt. A kako je smrt u svakom komadu, tako mora da bude i nade da će smrt biti pobijeđena. Ljubav nije ni tema nego vazduh koji dišemo, a nekada ga možda nismo svjesni.

Imaš li za mlade reditelje savet kako da biraju temu kojom će se baviti i kako si ti to naučio?

Jednom sam imao dilemu da li da radim neki komad. Zvao se *Harman* o nekom monstrumu. Završavao sam Akademiju i bilo mi je veoma stalo da što prije počnem da radim. Dobio sam ponudu da radim ovaj komad. Zamolio sam Boru Draškovića da pročita i da me posavjetuje. Pitao me: „Da li biste voljeli da sa ovim likovima provedete dva meseca života?” „Neeeeeee” to je bio kraj dileme.

Često imam doživljaj da kad nešto čitam ostanem bez daha od uzbuđenja. Tada znam da to treba da radim. Savjet je IZBOR, IZBOR, IZBOR, jer birajući komad ti biraš sopstvenu biografiju i sopstveno vrijeme. Inspirativni materijali te čine i boljim, dubljim i raspoloženijim i nadahnutim čovjekom. A neinspirativni te prazne, zatvaraju i razočaravaju. A mi nekad prihvatamo stvari u brzini, neodlučnosti. Izbor materijala je presudan. To je ona prva stanica koju ako promašiš, svaka sledeća je pogrešna.

Koliko se Akademija promenila od vremena kada si ti bio student do danas kada si ti profesor?

Akademija se mijenja spolja, ali iznutra smo, hvala Bogu, na istoj liniji koju su nekada davno ucrtali Branko Pleša, Boro Drašković, Vlatko Gilić i drugi značajni profesori. Držimo se njihovog nasleđa da se traži suština i smisao u najčistijem obliku, a da sve drugo dolazi iz toga. Sve dolazi iz dobrog, tačnog, pametnog i kreativnog čitanja komada. Čitam, čitam, čitam, citirao je naš profesor Milivoja Živanovića, kada su ga pitali kako sprema ulogu.

Sada kada si profesor glume i imaš svoju klasu na šta posebno obraćaš pažnju? Čemu učiš svoje studente?

Ne učim ih. Učimo zajedno. Učimo da slušamo jedni druge. Da niko nije vlasnik pameti, niti smisla. Da gotova rješenja ne postoje. Ja tražim rješenje isto kao i oni. Ja možda imam malo više iskustva, ali nekada je upravo manjak njihovog iskustva i čistota pogleda njihova prednost. Nekad se svijet jasnije vidi iz njihovih očiju.

Šta je za tebe pozorište nakon svih ovih decenija rada i bivanja u njemu?
Komunikacija.

O Borisu Liješeviću

Reditelj Boris Liješević rođen je 1976. godine u Budvi, gde je završio osnovnu školu i gimnaziju i upoznao se sa osnovama pozorišta (kao mladi volonter radio je na festivalu „Grad teatar“ – Budva). Diplomirao je na Odseku za književnost i srpski jezik na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i multimedijalnu režiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, u klasi profesora Bora Draškovića. Režirao je predstave u čitavom regionu i za svoj rad dobio brojne nagrade.

Iz njegovog bogatog rediteljskog opusa izdvajamo samo one predstave o kojima će više biti reči u intervjuu kako bi se što jasnije razumela hronologija i pozorišni kontekst njegovog umetničkog rada.

Režije (izbor): Luc Hiberner *Greta*, stranica 89, Scena „Pera Dobrinović“ SNP 2005; Minja Bogavac, *Dragi tata*, Scena studio JDP, 2006; Boris Liješević i Branko Dimitrijević *Čekaonica*, Teatar u podrumu Atelje 212, 2010; Igor Štikš *Elihajova stolica* Teatar „Bojan Stupica“, JDP, 2010; Inspirisano delom A. P. Čehova *Povodom Galeba* Pozorište mladih, 2011; Koncept i režija Boris Liješević *Očevi su grad(ili)*, CNP, 2013; Fedor Šili *Čarobnjak* NP Sombor, 2013; Boris Liješević i Jelena Kislovski Liješević *Plodni dani*, Teatar u podrumu Atelje 212, 2014; Autorski projekat Borisa Liješevića *Peti park ili Pravo na grad*, Bitef teatar 2015; Igor Štikš *Brašno u venama* Sarajevski ratni teatar – SART 2015; Jasmina Reza *Bela figura* HNK, Zagreb, 2015; Ivan Virpajev *Pijani*, Atelje 212, 2016; Autorski projekat Borisa Liješevića *Čuvar tvog poštenja*, Gradsko pozorište Podgorica, 2017; Aleksandar Tišma *Upotreba čoveka* dramatisacija Fedor Šili, Novosadsko pozorište, 2020; Bernhard Šlink *Čitač* dramatisacija Fedor Šili, Beogradsko dramsko pozorište, 2020; L. N. Tolstoj *Rat i mir* dramatisacija Fedor Šili, Narodno pozorište Beograd, 2022; J. V. Gete (*Pra*)*Faust*, Beogradsko dramsko pozorište, 2023; Hajnrih fon Klajst *Mihael Kolhas*, JDP, 2024; Autorski projekat Borisa Liješevića *Tvoje i moje*, Pozorište „Boško Buha“, 2024; Autorski projekat Borisa Liješevića *Naličje*, CNP, 2024;

Nagrade (izbor): Nagrada „Grad teatar“, dve nagrade „Ardalion“ na Jugoslovenskom pozorišnom festivalu – „Bez prevoda“ u Užicu, Nagrade grada Beograda „Despot Stefan Lazarović“ za pozorišno stvaralaštvo u 2020, Nagrada „Bojan Stupica“, Gran pri „Mira Trailović“ na festivalu BITEF, dve Sterijine nagrade, Nagrada „Zlatni ćuran“ na Danima komedije u Jagodini, Nagrada „Muci Draškić“...

Sada je u zvanju vanrednog profesora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i vodi klasu glume, a predaje i režiju. Oženjen je i ima dva sina.

Maria Mannone¹

Institute of Physics and Astronomy,
University of Potsdam, Germany
ICAR, National Research Council (CNR), Italy
DSMN - ECLT, Ca' Foscari University of Venice, Italy.

UDK 785.11:781.2

DOI 10.5937/ZbAkU2413021M

Original scientific paper

Omar Costa Hamido²

CEIS20 - Centre for Interdisciplinary Studies
University of Coimbra, Portugal
Computational Media Arts Thrust (CMA)
Hong Kong University of Science and Technology
Guangzhou, China

Personal or Universal? Comparing Listeners' Replies and Audio Features

Abstract: Can there be a “universal core” of aesthetic appreciation of musical pieces, beyond cultural, age-related, and personal differences? We explore this question by defining two audio quantifiers, encoding the information of different audio parameters, retrieved from recordings of musical pieces, as a weighted sum of features. In particular, the second quantifier considers the weighted sum of the Kullback-Leibler divergences of these features between pairs of consecutive windows. We compute the quantifiers on three orchestral compositions: the *Overture* from *La forza del destino* by G. Verdi, the *Prelude* from *Tristan und Isolde* by R. Wagner, and *Santa Rosalia* by M. Mannone. The obtained string values are then compared with the responses of listeners from different countries, and different ages and musical education levels. The participants in our experiment were asked to listen to the three pieces, clicking a button each time they heard an “intense” musical passage. Our findings confirm independence from the listeners' characteristics, supporting a perspective of “universality” of the core content of music, and a dependence between responses and audio features varying according to the weight given to the pitch. Further studies will aim to deepen the reasons for shared emotional responses.

Keywords: Orchestral music, music perception, audio analysis, saliency, Kullback-Leibler

Paper received on February 4, 2025

Paper accepted on April 25, 2025

1 <https://orcid.org/0000-0003-3606-3436>; maria.mannone@uni-potsdam.de / maria.mannone@icar.cnr.it

2 <https://orcid.org/0000-0001-5077-853X>; ocostaha@uci.edu

Introduction

Expectation or surprise? Individual feeling or shared response? The amount of similarity and repetition inside a musical piece opens new questions. An excessive similarity does not trigger attention, while the excessive surprise may confound the listeners, preventing them from getting a unitary view of the considered composition. The literature on the balance between expectation and surprise in musical structures includes Meyer's groundbreaking study on "Emotion and Meaning in Music" (Meyer 1956), whose central claim is that the embodied meaning of a musical event is essentially the expectation about upcoming musical events, and this is related to the aesthetic balance of novelty and confirmation. Experimental research confirmed these claims in the domain of music psychology (Cheung et al. 2019), with a mixture of psychological rating methods, neuroimaging, and information theory. As proposed by Peter beim Graben, Meyer's definitions can be revisited in terms of dynamical semantics (Gärdenfors 2011) and a theory of pragmatic information (Gernert 2006; Graben 2006). Also, according to Peter beim Graben, pragmatic information can be computed using Kullback-Leibler divergence in this framework. The Kullback-Leibler divergence operationalises the entropy or information contained in a musical state, and when applied to subsequent states, the changes of information throughout the music piece, hence novelty. Here we compute the Kullback-Leibler divergence of some "musical states", thought of as small units in which a musical piece can be divided. A musical "state" can be defined as an episode, and is represented via a probability distribution over past musical features. This idea has been formerly exploited to compute the degree of non-Markovianity of a musical score, that is, the degree of thematic memory in a composition (Mannone and Compagno 2022). Then, any musical event acts as a sort of "quantum operator" upon this musical state, leading to an updated state in terms of dynamic semantics. A quantum operator is a mathematical object modifying the state vector of a quantum system.

Here, we borrow the idea of "state" as a small time unit of a piece, and the idea of applying the Kullback-Leibler (KL) divergence. We chose to work with audio files, and in particular, with .wav recordings of orchestral pieces, rather than with scores and symbolic information. Our novelty is the definition of two new audio-based quantifiers, as the weighted mixture of audio features (AudioQ1), or as the KL distance between audio features in pairs of consecutive windows (AudioQ2). We focus on mean pitch, mean loudness, and mean onset, extracted from the audio files through a Python library for sound signal processing. For instance, let us consider the onsets of two consecutive time slots (two states). The more similar two consecutive states with respect to a variable, the smaller their KL distance with respect to that variable. The same is applied to the other considered features as well. The string of quantifiers' values for a given orchestral recording is thus the averaged information gain of this state-updating process, as a balance of information on variation of the different features. The second novelty is the comparison between the quantifiers and the empirical judgments on musical tension and expressiveness, looking for some correlations between them.

Our research questions are the following. Can a quantifier encoding emerging audio parameters be a predictor for perceived beauty in music, in terms of moments of particular dramatic tension or expressiveness? How strong is the weight of culture, age, geography, and past training on the subjective selection of these moments? Can we envisage some shared approaches to *musical beauty*, possibly culturally independent?

Here, we propose a simple case study where the quantifiers are computed out of audio parameters for each small window of an audio file. Each element of the string is a number between 0 and 1, where the first corresponds to a completely different sequence, and the second one to an identical repetition. Then, for three chosen musical pieces, we compare the quantifiers' strings of outcomes with the listeners' response to the same pieces, looking for analogies and correlations. Our quantifier is loosely inspired by the Kullback-Leibler divergence. The participants in our online experiment were asked to listen to the pieces, indicate approximately their own emotional perception of them, and indicate the moments of the performance they considered the most expressive and meaningful. We measure the dependence between the strings of individual responses and age, country, and level of musical education of the listeners. We also measure the correlation between the cumulative responses, grouped according to the pieces' division into 50 bins each, with the values of the quantifiers. In this article, we will be referring to these bins also as "time windows," "time slots," "sequences," and, as explained before, as "states." Thus, we compare the quantifiers' outcome with the empirical judgments.

The article is organised as follows. In Section 2, we describe our methods of analysis. In Section 3, we present our experiment. Our results are shown in Section 4. Finally, in Section 5, we summarise our work, envisaging possible research developments.

Methods

Let us define the two audio quantifiers. The first one, called *AudioQ1*, is the weighted sum of three audio features extracted from the .wav files: pitch, loudness, and onset, see Eq. (1):

$$\text{AudioQ1} = \sum_i \text{audio feature}_i \times \text{weight}_i, \quad (1)$$

where we choose three equal weights.

The second quantifier we define, *AudioQ2*, encodes in a single number a weighted mixture of variations of each audio feature between pairs of consecutive time windows. To compute it, let us start from the definition of Kullback-Leibler divergence (KL):

$$D_{KL}(p, q) = \sum_i p_i \log_2 \frac{p_i}{q_i}. \quad (2)$$

Then, we modify the weights of Eq. (1), attributing slightly more emphasis on pitch distribution, and we compute the KL divergence of each audio feature between two consecutive time windows. Thus, *AudioQ2* is defined as in Eq. (3):

$$AudioQ2 = \sum_i KL(\text{audio feature}_i, \text{audio feature}_{i-1}) \times \text{weight}_i. \quad (3)$$

We have to remark here that such a process was made possible by an intermediate step: the normalisation of values between 0 and 1. The same strategy was defined by Mannone and Compagno (2022) as a necessary passage to compute the matrices characterizing each musical sequence, and where pairs of musical parameters were compared.

In Eq. (1), the weights are equal. However, in Eq. (3), different values can be chosen, and the weights in the formula are generic. In our study, we imposed different values on them to highlight some features over others. In particular, we gave more relevance to the pitches. The choice of specific numbers is a heuristic choice. In a future iteration of the experiment, different choices can be compared, or the specific weights can be derived from detailed empirical analyses.

The audio features we chose for this study, as mentioned above, are loudness, pitch, and onset. We chose to focus on absolute values of time, encoded in “onsets,” rather than on the relative values, giving tempo. We focused on loudness, pitch, and onset in analogy with previous works on musical structures and quantification of memory, such as (Mannone and Compagno 2022).

The complete strategy to compute *AudioQ2* from a recording of an orchestral piece is presented in Algorithm 1. The analysis has been performed on .wav audio files of recordings that are also publicly available on YouTube (see links in Section 3). The underlying inspiration is to measure the probability amplitude to perform a transition from one musical state to another. We compute loudness as the root-mean-square (RMS) value for each frame. In our case, we compute 1 bin at a time, with varying duration depending on the piece, which includes 44100 frames per second.³ The RMS function returns an array with RMS values for each frame. We compute pitches using the `core.piptrack` tool from the Librosa Python package. This is pitch tracking based on a thresholded, parabolically interpolated STFT. This is pitch tracking based on a thresholded, parabolically interpolated STFT. It returns an array of pitches and magnitudes.⁴

Our code computes the average pitch and loudness in each time slot, which is 1/50th of the duration of each musical piece. The same thing is true for the onsets. While the onset is the time point at which a sound begins, and it is not *per se* a value

³ See Librosa documentation here: <https://librosa.org/doc/latest/generated/librosa.feature.rms.html>

⁴ See Librosa documentation here: <https://librosa.org/doc/latest/generated/librosa.piptrack.html>

that could be averaged, if we consider the string of onsets in a small window, we can compute the average value of the onset events. Similarly, in (Mannone and Compagno 2022), even though concerning the symbolic domain, the average values of loudness, pitch, and onsets were computed as an intermediate step for the construction of matrices characterizing each musical sequence. The interested reader can find some numerical examples in that work.

We compared the time series obtained from audio files and cumulative listeners' replies to our experiment, with the Pearson correlation and p-value computation (see Section 3). We first analysed the dependence of individual responses' string upon age, country, and level of musical education, via a Linear Mixed Model executed in R Studio (libraries *nlme* and *lme4*). In fact, we used the R statistical software for the computation of the LMM model. The code can be accessed at (Hamido and Mannone 2025).

Then, we grouped the cumulative responses of participants into 50 bins, the same number of bins considered to compute the quantifiers. The correlation between cumulative responses and quantifiers' strings has been computed through Python with Jupyter Notebook. The code can also be accessed at (Hamido and Mannone 2025).

Algorithm 1 AudioQ1 and AudioQ2

Input 1: Audio file
Input 2: Number of intervals
 Compute duration of each interval in seconds
 Initialize arrays (for loudness, pitch, onset)
 Audio segment extraction
for each audio interval **do**
 Mean pitch; normalization of pitch values P ;
 Mean loudness normalization of loudness values L ;
 Mean onset normalization of onset values O ;
 KL between mean pitch of two consecutive windows (KL_P)
 KL between mean loudness of two consecutive windows (KL_L)
 KL between mean onset of two consecutive windows (KL_O)
 Weights for AudioQ1: $w_P^{Q1} = w_{pitch} = \frac{1}{3}$, $w_L^{Q1} = w_{loudness} = \frac{1}{3}$, $w_O^{Q1} = w_{onset} = \frac{1}{3}$
 Weights for AudioQ2: $w_P^{Q2} = w_{pitch} = 0.5$, $w_L^{Q2} = w_{loudness} = 0.3$, $w_O^{Q2} = w_{onset} = 0.2$
 Quantifier AudioQ1 = $w_P^{Q1}(P) + w_L^{Q1}(L) + w_O^{Q1}(O)$
 Quantifier AudioQ2 = $w_P^{Q2}(KL_P) + w_L^{Q2}(KL_L) + w_O^{Q2}(KL_O)$
end for
 Quantifier normalization
if *inf* at the beginning **then**
 substitute with 0
end if
Output 1: string of AudioQ1 values
Output 2: string of AudioQ2 values

Experiment

We ran an experiment aiming to collect information on orchestral music saliency perception by different participants. We collected listeners' data on three musical pieces to compare them with the information obtained from our audio quantifiers. The selected musical pieces are:

Ouverture from *La forza del destino* by G. Verdi, conducted by Claudio Abbado, London Symphony Orchestra, 1978. Recording: <https://www.youtube.com/watch?v=yJ6fQWoS6eM;>

Prelude from *Tristan und Isolde* by R. Wagner, conducted by Wilhelm Furtwängler, Philharmonia Orchestra, 1951. Recording: <https://www.youtube.com/watch?v=ML8y6cVn200;>

Santa Rosalia by M. Mannone, conducted by Silvia Massarelli, Orchestra Sinfonica Siciliana, 2013. Score: <http://mariamannone.com/Rosalia%20-%20Full%20Score.pdf>; recording: https://youtu.be/K9ppqQHGM_I.

The duration of the pieces is the following:

- *La Forza del Destino*: 7 minutes and 28 seconds;
- *Tristan und Isolde*: 11 minutes and 7 seconds;
- *Santa Rosalia*: 6 minutes and 3 seconds.

We divided each musical composition into 50 bins. We chose this number of bins to have a sufficiently fine-grained analysis of musical features to catch variations, and still, large enough sequences to contain musical sense and carry musical recognisability. Thus, the duration of musical sequences for each piece is the following:

- *La Forza del Destino*: $(7 \times 60 + 28)/50 = 8.96$ seconds;
- *Tristan und Isolde*: $(11 \times 60 + 7)/50 = 13.34$ seconds;
- *Santa Rosalia*: $(6 \times 60 + 3)/50 = 7.26$ seconds.

We recruited participants through direct e-mail invitations. The invited listeners had a different geographic origin (from Germany to Africa to South America), and thus a different cultural background. In addition, the participants had different ages and years of musical training, or no training at all. We also considered gender and the previous knowledge of the proposed musical pieces. The experiment, with a duration of about 25 minutes, was run completely online, through the web interface:

http://mariamannone.com/experiment_saliency.html. The participants had to reply to some demographic questions, including age range, gender, years of musical training,

geographical origin, and familiarity with the pieces, and then they would listen to the pieces and press a specific button each time they heard a moment of particular expressiveness and intensity. The order of pieces was automatically randomised for each participant. Data were collected into a Google Sheet file, whose spreadsheet export is available in (Hamido and Mannone 2025). The instruction given to the participants concerning pressing the specific button at the end of the page is the following:

Now listen to the following orchestral recording and press the button below the player each time that you notice a particularly intense musical moment. At the end of the video, it will automatically switch to the next one. You will be hearing three recordings, of 7, 11, and 6 minutes of duration, in a random order.

During the data processing, information was manually converted into a longitudinal dataset for each of the three musical pieces. There were 34 participants that listened to Verdi's piece, 31 for Wagner's piece, and 32 for Mannone's piece.⁵ For each participant, we had a string of responses to the demographic questions and a vector of time points, of variable length. The detailed responses of the experiment participants can be accessed in the folder "experiment Dataset" (Hamido and Mannone 2025). The sequence of clicks during listening can be read as a time series for each listener, because there is an event (click, as a "1") corresponding to a certain time.

The number of participants was not the same for all the pieces, as some people did not listen to all three pieces. The statistics of participants' distribution are presented in Table 1. Concerning the previous knowledge of the pieces, 36% of participants already knew *La forza del destino*, 33.33% were familiar with *Tristan und Isolde*, and 9.68% knew *Santa Rosalia*.

	gender (females)	music training (years)				age (years)					geography				
		0	< 5	< 10	> 10	< 18	< 30	< 50	< 60	≥ 60	SE	NE	SA	NA	A
V.	47	60	18	9	12	6	6	51	18	18	65	4	22	4	4
W.	45	57	17	13	13	3	10	53	17	17	48	9	24	9	9
M.	47	64	13	10	13	13	6	42	16	22	55	5	28	5	5

Table 1: Rounded percentages of listeners' distribution. V stands for Verdi, W for Wanger, and M for Mannone. SE stands for South Europe, NE North Europe, SA South America, NA North America, and A Africa.

⁵ Not all participants listened to all the pieces. During the experiment process, a randomisation function of the order of appearance of the pieces was introduced exactly for this reason, to get all participants to not stop during the first listening, and if it were the case, to have a similar number of listeners for all the pieces. That said, the participants were the same and it is safe to say that of the 34 participants, at least 31 listened to all three pieces. The precise information can be recovered from the session ID codes assigned to each participant. However, this is not a problem, as the demographic information is reported separately for all the pieces. Because of data anonymisation, individual participants were not tracked, but only the session. So, the same person could listen to a piece, then come back and listen to the other pieces at a later time, which would result in getting a different session ID. Thus, the same person could be associated with two different IDs, due to the two different sessions.

We exploited Linear Mixed Models (LMM) to analyse the vector of time stamps of each participant as the dependent variable, with demographic variables and the piece as the independent variables. The complete dataset, rough and longitudinal, and the code in R to analyse the dataset, can be accessed at (Hamido and Mannone 2025). The fixed effects for each participant have been assessed with the LMM as: $\text{TimeValue} = \text{Age} + \text{Training} + \text{Gender} + \text{Country}$ KnowsVerdi, and KnowsWagner, KnowsMannone for the other two musical pieces, respectively. Each participant is identified by an ID number, generated during the test. The responses of each participant to the preliminary questions are stored in a string, the aforementioned [Age + Training + KnowsVerdi + Gender + Country]; such a string is the collection of “independent variables” to which is associated the “dependent variable,” that is, the string of selected time points, when the participant pressed the button. The variability of responses is related to the different participants; we could thus consider the participant him/herself as a “random effect” inside our model. The effect of variance is the standard deviation in the output of the computations we performed, as presented in the Appendix. The variance is the measure of variability of the effect, computed on each subject. The residual is not due to other factors (with ~ 1 , we focus on the intercept, not on variables). In the Appendix, we show the detailed results.⁶

Finally, we grouped the participants’ responses for each musical piece according to the same number of bins used to compute the quantifiers, and we measured the correlation between the corresponding strings. The obtained results are presented in Section 4.

Results

Our results are two-fold: information on single participants, and cumulative responses of the participants compared with the audio information encoded into the audio quantifiers.

The cumulative participants’ responses show a statistically significant correlation with the strings of the audio quantifiers, with some differences. This, in part, reflects the correspondence between the emergent characteristics of the spectrogram, as it can be deduced from Figure 1. There is a visible correspondence between the most intense regions of the spectrograms, corresponding to moments of musical *climax*, and the frequency with which the time points have been selected by the participants. This shows an agreement between the acoustic features visually represented inside the spectrograms, and the perception of the most intense and expressive musical moments according to the participants. Such an agreement is independent of the choice of the pieces and of demographic variables as well. Our collected data contains, for each participant and for each piece, the replies to some questions, categorical, numerical, and demographic (age, geographic origin, years of musical training, previous knowledge of

⁶ For instance, the residual contribution is 122.48, while the contribution attributed to the participant (Session ID_ long) is 69.35.

the considered musical piece), and a string of time points, whose length was different for each participant. To analyse them, we created a vector of variable length to store the time stamps for each person, and we used it as the dependent variable. Thus, we performed an LMM analysis considering: $\text{TimeValue} \sim \text{Age} + \text{Training} + \text{KnowsVerdi} + \text{Gender} + \text{Country}$, where *KnowsVerdi* changes to *KnowsWagner* and *KnowsMannone* for the other two pieces, respectively, and it is a binary variable storing the information on the previous knowledge of the considered piece. The results of the LMM analysis on our data are shown in Table 2. We notice a bigger impact of the age concerning Verdi's piece (value of 238 of the LMM coefficient, higher than the others), an inverse correlation of the same variable with Mannone's piece (change of sign of the coefficient), and a positive correlation between North America and Northern Europe with Wagner's piece (these geographic parameters are positive only for Wagner's piece). In this analysis, we are considering the three musical pieces separately, as we performed an analysis on each of them. However, the p-values for each variable are higher than 0.05; thus, it seems that there is no statistically significant effect of the variables. Thus, at the level of individual participants, we exclude a statistically-significant effect of Age, Training, Geography, and Musical Training. Further studies in this direction might help support our underlying hypothesis of "universality" of expression judgment. The fact that the p-value is not low enough in Table 2, confirms that the dependence of time-point strings on the individual-based variables is not statistically significant. This is not against our hypothesis of "universality" of music appreciation.

	<i>La forza del destino</i>		<i>Tristan und Isolde</i>		<i>Santa Rosalia</i>	
	value (sd)	p-value	value (sd)	p-value	value (sd)	p-value
(Intercept)	238.84 (94.64)	0.012	340.30 (104.84)	0.0013	203.53 (64.55)	0.0018
Age	23.42 (18.58)	0.22	9.82 (27.55)	0.72	-8.37 (8.023)	0.31
Training	28.61 (20.33)	0.17	18.16 (25.57)	0.48	10.82 (11.46)	0.35
KnowsVerdi/W./M.	-48.30 (38.84)	0.23	-71.27 (53.075)	0.19	-43.21 (40.92)	0.30
Gendermale	12.68 (32.76)	0.70	-38.99 (47.93)	0.42	27.67 (18.40)	0.15
NorthernAmerica	-73.036 (122.19)	0.56	94.20 (118.97)	0.44	-100.90 (69.61)	0.16
NorthernEurope	-80.83 (94.59)	0.40	34.84 (98.012)	0.72	-38.46 (60.96)	0.53
SouthernAmerica/S.E./S.E.	-91.78 (91.45)	0.32	-61.036 (152.024)	0.69	-96.30 (84.31)	0.27
SouthernEurope/S.A./S.A.	-68.44 (88.58)	0.45	27.49 (95.40)	0.78	-59.25 (60.33)	0.34

Table 2: Results of LMM analysis on experiment participants' replies for Verdi's *Overture* from *La forza del destino*, Wagner's *Prelude* from *Tristan und Isolde*, and Mannone's *Santa Rosalia*.

In the second step of our analysis, we focused on the possible role of a KL-inspired audio quantifier and on a more directly audio-derived quantifier, as predictors for listeners' choices. Our results are presented in Table 3 and in Figure 1. We obtained the statistical correlations between the participants' cumulative responses with respect to 50 bins and:

- The quantifier AudioQ1, consisting of a weighted sum of audio features (with equal weights);

- The quantifier AudioQ2, consisting of a weighted sum of the KL divergences of audio features between consecutive time slots, with weights unbalanced toward pitch.

The Pearson correlation for AudioQ1 is statistically significant for the pieces by Verdi and Mannone, while the correlation for AudioQ2 becomes statistically significant for the piece by Wagner. This result sheds light on the different character of the pieces and on the information encoded by the proposed quantifiers. For Wagner's piece, there is an effect of expectation, retrieved through the KL divergence, but not evident while only focusing on audio features. We might infer that it is related to the feeling of dramatic tension induced by progressive harmonic and melodic transformation, and melodic continuity (*infinite melody*), which are stylistic traits of the German composer. Such significance of the correlation is lost when considering AudioQ1, probably because loudness and onset are weaker quantifiers for Wagner's piece. Observing the graphs of the two versions of the quantifier, we can notice that in Wagner's piece, the peak is lost while focusing on audio features directly rather than on their KL divergences.

Conversely, the combined effects of audio features are more relevant for the other two pieces. This might be explained by considering the importance not only of pitch content, but also of loudness and onset to make a distinction between musical macro-sequences and themes, separation evident for the sequences in Verdi's *Ouverture*. In general, melodic contours and a clear definition of sequences are a trait of the Italian school of opera.

From this pioneering application, we may deduce that the degree of musical activity and intensity encoded by our Audio Q1 and Audio Q2 can be a predictor for listeners' responses, with some *caveats*.

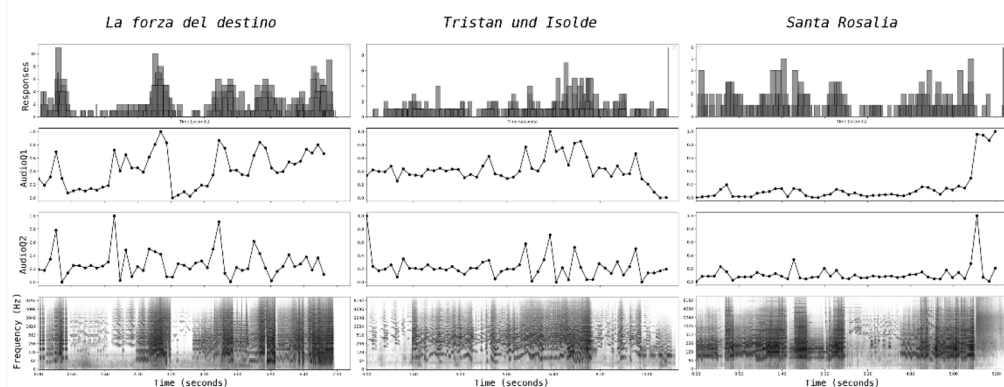


Figure 1: Visual comparison between the experiment participants' cumulative responses, the two quantifiers encoding audio information, and the spectrograms of the three considered pieces.

piece	quantifier	PC	p-value
<i>La forza del destino</i>	1	0.43	0.0019
	2	0.15	0.31
<i>Tristan und Isolde</i>	1	-0.13	0.37
	2	0.28	0.049
<i>Santa Rosalia</i>	1	0.30	0.035
	2	-0.022	0.88

Table 3: Results of the comparison between AudioQ1 and AudioQ2 (indicated as 1 and 2, respectively) and the experiment participants’ responses, considered cumulatively for each time bin. PC denotes the Pearson correlation coefficient.

Discussion and conclusions

Is beauty something objective or subjective? We believe that, despite cultural differences and subjective variations, there is a shared, universal core of beauty, grounded in symmetry, organisation, and balance between surprise and expectation. This is based on nature, and thus, on our natural roots. We tried to quantify the “degree of activity” inside a musical composition through a quantifier inspired by Kullback-Leibler (KL) divergence, and called here AudioQ2. It encodes the KL divergences of some audio features (pitch, loudness, onset) of consecutive windows of an audio file. We defined AudioQ2 as a weighted sum of these divergences, assigning a higher weight to the pitch, to better assess its impact on musical appreciation and expectation. We also proposed another quantifier, AudioQ1, defined as the weighted sum of the same audio features considered above. However, in AudioQ1, we considered equal weights to obtain a more balanced representation of the overall mean content of each short sequence into which the musical pieces can be divided. We computed the quantifiers for three musical compositions, encoding in this way the acoustic-derived information extracted from the audio files of the orchestral performances.

Then, we asked listeners of different continents, ages, and levels of musical training to indicate the time points of the recordings that, to their mind, corresponded to the most expressive, dramatic, and intense passages. We compared the quantifiers’ strings of values with the listeners’ empirical judgements.

For our experiment, we considered three orchestral pieces: the *Ouverture* from *La forza del destino* by G. Verdi, the *Prelude* from *Tristan und Isolde* by R. Wagner, and *Santa Rosalia* by M. Mannone. We divided each piece into 50 bins of equal length, considering the same bins to compute the audio quantifiers and to group the participants’ responses.

Our results showed a statistically significant correlation between Audio Q1 and the cumulative listeners' responses for the first and third pieces (Verdi and Mannone), and a significant correlation between Audio Q2, computed on the second piece (Wagner), and the corresponding listeners' replies. The negative correlation of Audio Q1 and Wagner's piece can be explained by the progressive transformation of the thematic and harmonic material, thus indicating pitch transformation as a key element of tension and perceived expressivity, related to expectation. We can argue that pitch expectation, as encoded by Audio Q2, is more relevant for Wagner's piece rather than for the other two pieces, probably because of the constant level of tension fomented by the *continuous melody*. This result seems to fit with the measurement of lower thematic memory (despite the *leitmotif*, and due to the progressive transformation) in this *Prelude* against the *Overture* and *Santa Rosalia* (Mannone and Hamido 2025). However, this is only a very first approach to this broad and fascinating topic. Expressivity appreciation seems to be triggered by a more equal balance of audio features for the other considered pieces.

We also analysed the individual listeners' responses, as individual strings, comparing them with the other information concerning the participants. Our findings show that the dependence on geography, age, and musical training of participants' replies is not statistically significant. This is an encouraging first result pointing toward the more general idea of universality. However, one might argue that age could be correlated with exposure to music, therefore with enculturation, according to Huron's Bayesian learning account (Huron 2006).

Further research may explore the participants' response to an automatic MIDI-file performance, comparing it to the response obtained during the audio recordings of the orchestral performances, and also considering the KL divergence of MIDI-based features. It would be equally important to repeat our experiment, but with a larger sample size of listeners, and in a more controlled environment that ensures that all participants listen to all 3 pieces.

Further research may also explore alternative or more flexible definitions of the degree of activity in a musical composition, deepening the investigation of musical pieces and our appreciation of them. Ultimately, this is a path to explore ourselves as observing human beings, and as natural creatures seeking beauty as a means of survival.

Acknowledgments

The authors thank Peter beim Graben for the insightful discussions on pragmatic information and experiment preparation.

The work by OCH was supported by the European Project IIMPAQCT, under grant agreement No. 101109258 (DOI 10.3030/101109258).



Funded by
the European Union

Appendix

In Table 4, we present some details concerning the LMM analysis.

	Intercept	Std. Dev. Intercept	Std. Dev. residual
Verdi	69.35	0.022	122.48
Wagner	91.32	139.17	55.41
Mannone	27.42	93.62	35.19

Table 4: Random effects for the LMM model

REFERENCES:

1. Cheung, Vincent K. M., Peter M. C. Harrison, Lars Meyer, Marcus T. Pearce, John-Dylan Haynes, and Stefan Koelsch. 2019. "Uncertainty and Surprise Jointly Predict Musical Pleasure and Amygdala, Hippocampus, and Auditory Cortex Activity." *Current Biology* 29 (23): 4084-4092.e4. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2019.09.067>.
2. Gärdenfors, Peter. 2011. "Semantics Based on Conceptual Spaces." In *Logic and Its Applications*, edited by Mohua Banerjee and Anil Seth, 1–11. Berlin, Heidelberg: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-18026-2_1.
3. Gernert, Dieter. 2006. "Pragmatic Information: Historical Exposition and General Overview." *Mind and Matter* 4 (2): 141–67.
4. Graben, Peter beim. 2006. "Pragmatic Information in Dynamic Semantics." *Mind and Matter* 4 (2): 169–93.
5. Hamido, Omar Costa, Maria Mannone. 2025. "Code & Dataset for Pragmatic Information of Music Aesthetics." Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12788750>.
6. Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6575.001.0001>.
7. Mannone, Maria, Giuseppe Compagno. 2022. "Characterisation of the Degree of Musical Non-Markovianity." *Journal of Creative Music Systems* 6 (1). <https://doi.org/10.5920/jcms.975>.
8. Mannone, Maria, Omar Costa Hamido. 2025. "Quantum Memory: Measuring the Degree of Non-Markovianity of Orchestral Music." In E. Miranda, *Advances in Quantum Computer Music*, Volume 6: 93–115. WSPC Book Series in Unconventional Computing, Volume 6. WORLD SCIENTIFIC. https://doi.org/10.1142/9789819800186_0004.
9. Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.

Lično ili univerzalno?

Poređenje odgovora slušalaca i audio karakteristika

Apstrakt: Može li postojati „univerzalna srž” estetskog doživljaja muzičkih dela koja prevazilazi kulturne, starosne i lične razlike? Ovo pitanje istražujemo definišući dva audio kvantifikatora koja kodiraju informacije različitih audio parametara dobijenih iz snimaka muzičkih dela, kao ponderisani zbir karakteristika. Drugi kvantifikator uzima u obzir ponderisanu sumu razlika (po Kulbak–Lajbleru) između osobina u parovima uzastopnih prozora. Kvantifikatori su izračunati za tri orkestarska dela: uvertiru iz opere *Moć sudbine* Đuzepea Verdija, preludijum iz opere *Tristan i Izolda* Riharda Vagnera i *Svetu Rozaliju* Marije Manone. Dobijene numeričke vrednosti zatim se upoređuju sa odgovorima slušalaca iz različitih zemalja, različitog uzrasta i nivoa muzičkog obrazovanja. Učesnici eksperimenta zamoljeni su da slušaju tri kompozicije i da kliknu na dugme svaki put kada prepoznaju „upečatljiv” muzički trenutak. Naši rezultati potvrđuju da odgovori nisu uslovljeni karakteristikama slušalaca, što podržava ideju o „univerzalnosti” muzičkog sadržaja, dok istovremeno pokazuju povezanost između odgovora i audio osobina koje variraju u zavisnosti od značaja koji je dat visini tona. Buduća istraživanja biće usmerena na produblјivanje razumevanja zajedničkih emotivnih reakcija.

Ključne reči: Orkestarska muzika, muzička percepcija, audio analiza, tišina, Kullback-Leibler

Danijela Đ. Stojanović¹
Fakultet umetnosti u Nišu
Univerzitet u Nišu
Srbija
Originalni naučni rad

UDK 786.2.082.2
DOI 10.5937/ZbAkU2413035S

Danijela D. Zdravić Mihailović²
Fakultet umetnosti u Nišu
Univerzitet u Nišu
Srbija

Prilog proučavanju dinamizacije reprize – sonate za klavir Ludviga van Betovena

Apstrakt: U radu se analiziraju prvi stavovi sonata za klavir Ludviga van Betovena, sa namerom da se ukaže na odnos prema reprizi, a posebno na neka specifična i inovativna rešenja. Analiza je pokazala da se izvestan broj repriza zasniva na jednostavnom ponavljanju sadržaja ekspozicije, uz nužne tonalne izmene, ali da se, pored diskretnih izmena, koje često karakterišu ovaj deo sonatnog oblika, mogu sresti i one koje drastično menjaju pomenutu ideju. Kao poseban vid prerade izdvaja se dinamizacija reprize, te se u pojedinim primerima može govoriti i o preosmišljavanju uobičajene uloge reprize, što se odražava na sveukupnu dramaturgiju sonatnog oblika. Različiti koncepti reprize prikazani su prema stepenu izmena – od jednostavnijih, koje se smatraju tipičnim, do onih koje predstavljaju nova, originalna rešenja (op. 31 br. 2, op. 53 i op. 106). Kao najjednostavniji vidovi dinamiziranja muzičkog toka reprize izdvajaju se porast akustičke dinamike, oživljavanje ritma, posebno pratećeg glasa putem tzv. ritmičkog ubrzanja. Sa aspekta strukturnog plana uočava se često sjedinjavanje susednih odseka, najčešće prve teme i mosta, ali neretko i proširenje druge teme. Intervencije na tonalnom planu takođe su značajno sredstvo dinamiziranja muzičkog toka reprize, i tu se sreću istupanja u subdominantnu sferu, medijantni odnosi, neuobičajeni koncepti prve teme i mosta u reprizi, pa čak i veoma razvijen harmonski plan druge teme. U nameri da dinamizira muzički tok reprize, Betoven katkad drastičnije narušava ideju tonalnog 'pomirenja tema', i u tom smislu treba istaći reprizu u sonati op. 78, u kojoj su jasno vidljivi (novi) razvojni procesi. Uz sve navedeno, ovaj postupak definitivno pokazuje dublje zadiranje u srž sonatnog oblika i nagoveštava buduće tokove.

Ključne reči: sonate za klavir, repriza, dinamizacija, muzički tok, Betoven

Rad primljen 15. 3. 2025.

Rad prihvaćen 8. 5. 2025.

1 <https://orcid.org/0000-0002-1716-0508>; danijela63@yahoo.com

2 <https://orcid.org/0000-0002-5510-6633>; dzdravici Mihailovic@yahoo.com

Uvod

Potreba za bavljenjem reprizom, kao sastavnim delom sonatne forme, nastaje iz želje analitičara da sagleda brojne mogućnosti ponavljanja određenog sadržaja, kao i da pokuša da objasni logiku i smisao korišćenih kompozicionih postupaka. Iako u nedovoljno promišljenom odnosu prema reprizi analitičar može da *podrazumeva* način plasiranja određenog sadržaja, jednako se, u isto vreme, može uveriti da je jednostavno ponavljanje (razume se, uz nužne izmene), tek jedan od načina njegove realizacije.

Prilikom razmatranja klasičnog sonatnog oblika, kao polazna tačka u analitičkom postupku najčešće se uzima ona koja ga postavlja kao normu, tzv. 'udžbenički model'. Štaviše, metodski postupak u objašnjenju sonatnog oblika, i reprize kao njegovog sastavnog dela, redovno predstavlja primere iz literature u kojima svaki od delova (ekspozicija, razvojni deo i repriza) poseduje određene odseke, koji se izlažu u tačno uređenom odnosu³. Kada Čarls Rozen (Charls Rosen) (1979: 35), kaže da je sonatni oblik „predstavljen u obliku recepta (za jelo koje se više ne može prirediti)” on ukazuje na činjenicu „da veliki broj sonata ima jeretičke karakteristike, ali ih pripisuje slobodi kompozitora, a podrazumeva da sonate treba da budu pisane na 'ortodoksan' način”. Otuda se i Tovi (Tovey, 1976: 301) pita: „Kada su sonatni oblici postali klasični?” Kao odgovor, on iznosi činjenicu da su Betovenovi oblici – rani, srednji i kasni – nadilazili razmišljanje ljudi koji formi pristupaju kao kalupu, umesto kao sredstvu od vitalnog značaja. To znači da bi analitički postupak trebalo da ima u vidu i činjenicu da svaki sonatni oblik (može da) ima svoje osobenosti, te da stoga, može odstupati od norme, što bi dalje značilo da se *živi* muzički sadržaj ne može uvek šablonizovati. Otuda Ivan Čavlović (1998: 193–194) sugerije da svaki element sonatnog oblika zaslužuje posebnu pažnju.

U analitičkim razmatranjima sonatnog oblika neizostavno se ukazuje na konkretne izmene reprize u odnosu na ekspoziciju, od kojih su neke odlučujuće za identitet ovog tipa forme. Budući da prva i druga tema nužno poseduju tonalni kontrast u ekspoziciji, kao uobičajene izmene reprize navode se tonalno pomirenje tema, odnosno nastup druge teme u osnovnom tonalitetu⁴, te eventualne izmene mosta s ciljem pripreme druge teme. Pored ove, ključne izmene na tonalnom planu, repriza neretko sadrži i strukturalne promene pojedinačnih odseka, kadence, fature i dr. koji utiču na oblik, ali taj nivo izmena nema većih implikacija na sveukupan tok reprize, pa ni sonatnog oblika u celini. S druge strane, reprizu, kao treći (i ponovljeni) deo sonatnog oblika odlikuju

3 Uzimajući u obzir istorijski kontekst, zapaža se sukcesivna promena samih konstituenata sonatnog oblika, ali kada je reč o predstavljanju norme, teoretičari su saglasni da se za referentnu tačku uzima sonatni oblik zrelog klasicizma.

4 Koncept reprize kao razrešenja može se smatrati „fundamentalnom i radikalnom inovacijom sonatnog stila zato što ona ne podrazumeva jednostavno ponavljanje nekog materijala u osnovnom tonalitetu, već razrešenje tonalne disonance na rastojanju” (Rosen, 1980: 284).

i delimična odstupanja u odnosu na koncept iznesen u ekspoziciji, jer je reč o izrazito fleksibilnoj formi.

Značajnije izmene reprize u udžbeničkoj literaturi se najčešće opisuju kao *izuzeci*, i u tom smislu se mora naglasiti da je upravo sonatni oblik karakterističan po takvom pristupu, odnosno da je najveći broj konceptualnih izuzetaka svojstven njemu. Takvo tumačenje pronalazimo kod većeg broja teoretičara (Caplin, 1998; Čavlović, 1998; Mihajlović, 1989; Skovran i Peričić, 1991), koji kao osobenosti navode sledeće: prividna (lažna) repriza, subdominantna repriza, početak druge teme u novom tonalitetu s povratkom u osnovni, obrnuta repriza, izostavljanje prve teme u reprizi i kontrapunktski spoj obeju tema u reprizi. Izdvajanje pojedinih postupaka važno je za razumevanje reprize u sonatnom obliku, ali takođe, nije dovoljno za sagledavanje konačne ideje – cilja i svrhe datih izmena.

Predmet i problem istraživanja

Srazmerno veliki, i što je još važnije, u izvesnom smislu raznorodan uzorak, kakve su Betovenove (Ludvig Van Beethoven) sonate za klavir, otežava i selekciju, tj. izbor ujednačenog uzorka. U kontekstu ovog rada, analitički uzorak ograničen je na prve stavove koji su pisani u sonatnom obliku⁵, i to od sonate br. 1 (op. 2 br. 1) zaključno sa sonatom br. 29 (op. 106). Ukupan broj analiziranih stavova je 25, nastalih u periodu od 1795–1817. godine⁶.

Namera istraživača je da se repriza u Betovenovim sonatama za klavir posmatra kao fenomen koji pokazuje određeni stepen sličnosti sa ekspozicijom, ali i veoma raznovrsna individualna obeležja, prema odlikama na tematskom, tonalnom i strukturnom planu (Sabo, 2020). Odnos prema reprizi kao *pravilnoj* ili *nepravilnoj* neće biti osnovni pristup, ali će pojedine odlike (npr. subdominantna ili lažna repriza) biti dragocene prilikom njenog opisa i sistematizacije nalaza istraživanja. Na putu ka razumevanju reprize podjednaka analitička pažnja biće posvećena i razvojnom delu, jer je njegova koncepcija implikativna za dalji muzički tok, tj. reprizu. Sama ideja komparacije na nivou ekspozicija – repriza ne može biti dovoljna za razumevanje osobenosti sonatnog oblika.

5 Stavovi sonatnog ciklusa koji imaju drugačije formalne obrasce predviđeni su za posebnu vrstu razmatranja usled dodatnih specifičnosti sadržanih u ideji ponavljanja (oblik pesme, rondo, varijacije itd.).

6 Budući da je reč o kompozitoru koji značajnije menja odnos prema obliku koji se kvalifikuje kao *zreli klasični sonatni oblik*, odlučili smo da izostavimo poslednje tri sonate (op. 109, op. 110 i op. 111), koje će, zbog svojih osobenosti, biti predmet posebnog istraživanja. Ove sonate predstavljaju jedinstvenu grupu u Betovenovom opusu (Rosen, 2002), koju odlikuje međusobna povezanost i inovativni pristup pojedinim formalnim rešenjima. Upravo je sonata op. 109 najoriginalnija po formi, kako u pogledu prvog stava, tako i u pogledu ciklusa (Kerman & Tyson, 1980: 387). Izrečeni stavovi, kao i lični uvidi koji su sa njima usaglašeni, opredelili su nas za izostavljanje poslednjih triju sonata iz ovog rada.

Problem istraživanja potiče od činjenice da za sada još uvek nema detaljnijeg bavljenja okolnostima ili sistemom izmena koje u muzičkom toku iniciraju njegovo dinamiziranje. Sagledavajući dinamizaciju muzičkog toka reprize, osvrnućemo se na osnovno značenje ovog termina. Naime, dinamizacija (grč. *dynamis* = snaga, moć) se opisuje se kao „oživljavanje, snaženje, jačanje”, pri čemu dinamizirati znači „unositi snagu, energiju u nešto, oživljavati, budriti” (Klajn i Šipka, 2008: 372). Objašnjenje termina u polju muzičke umetnosti može se naći u *Muzičkoj analizi 1* (Zatkalik, Medić, Vlajić, 2003) gde se opisuje kao „narastanje tenzije, intenziviranje aktivnosti muzičkih komponenti”. Iz datog tumačenja vidi se da je primarno shvatanje vezano za rast tenzije, pri čemu je intenziviranje aktivnosti povezano sa npr. porastom akustičke dinamike, udvajanjem ili dodavanjem glasova, porastom harmonske dinamike i sl., ali se mora istaći i to da je ta odrednica – iako naizgled jasna – ipak, prilično zamagljena, te istovremeno nužno otvara pitanje – da li se dinamizacija muzičkog toka može postići i drugim vidovima upotrebe muzičkih sredstava, i kako, s tim u vezi, možemo objasniti posledice na strukturnom planu (dobijenu formu ili neki njen deo). Za naše istraživanje svakako dragoceno zapažanje Berislava Popovića o dinamiziranju muzičkog toka kao načelnom postupku (...) „kompozitor traži i nalazi ona rešenja u svojoj kompoziciji na osnovu kojih bi smanjio, na najmanju moguću meru sveo svaki automatizam muzičkog toka i uneo u njega što više ‘deformacija’ ili oneobičavanja – sve zbog dinamiziranja muzičkog toka koje, u isto vreme, označava stepen njegove *emocionalne obojenosti*” (Popović, 1998: 118). Krug problema koji se otvara oko pojma dinamizacije očigledno je širok, ali je u ovom trenutku moguće napraviti razliku u pojačavanju intenziteta muzičkih komponenata (pojedinačno ili u sadejstvu) i izmena u ponavljanju, tj. ‘deformaciji’ muzičkog toka reprize (koje nužno ne uključuju prethodno rečeno).

Analiza izabраних primera

Analiza prvih stavova Betovenovih sonata za klavir nadovezuje se na prethodna srodna istraživanja (Bonds, 1988, Haimo, 1988, Larson, 2003, Zdravić Mihailović 2006, 2007, 2015a, 2015b, 2016, 2020) te, pored ideje da se provere ranije dobijeni nalazi, u sebi nosi i ideju izdvajanja specifičnih kompozicionih postupaka dinamiziranja muzičkog toka svojstvenog ličnom stilu. U tom smislu, metodski postupak podrazumeva objašnjenje široke palete izmena na polju reprize – od najjednostavnijih, koje se smatraju sastavnim delom reprize kao nosioca određenog ‘identiteta’ sonatnog oblika, do onih drastičnijih, koje pokazuju drugačiju, pa i suprotnu tendenciju u odnosu na uobičajeni pristup. Stoga ćemo ukupan uzorak posmatrati kroz tri veće grupe primera, sa prikazom različitih vidova dinamizacije reprize u sonatnom obliku, i to od najjednostavnijih do najsloženijih izmena, sa svim varijetetima koji postoje u grupama izdvojenih primera.

Pregled sonatnih oblika prema stepenu dinamizacije reprize		
I GRUPA	Očuvane, uobičajene reprize: op. 2 br. 1, op. 2 br. 2, op. 14 br. 2, op. 22, op. 28, op. 79, op. 81a, op. 90	Reprize koje sadrže manji stepen izmena: Op. 2 br. 3, op. 7, op. 10 br. 3, op. 13, op. 14 br. 1, op. 49 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57, op. 78, op. 101
II GRUPA	op. 10 br. 1, op. 31 br. 1, op. 31 br. 3, op. 106	
III GRUPA	op. 10 br. 2, op. 31 br. 2, op. 53	

Primer 1: Pregled sonatnih oblika prema stepenu dinamizacije reprize

Iz priložene Tabele (Primer 1) može se uočiti da su najbrojnije reprize u kojima nema značajnijih prerada, ali se dinamizacija muzičkog toka ostvaruje različitim sredstvima (promena ritma, strukture pojedinačnih odseka, tonalnog plana, akustičke dinamike i sl.). Među reprizama u kojima se sasvim dosledno realizuju svi odseci iz ekspozicije⁷ može se zapaziti njen 'buran' povratak, jer, kao npr. u prvom stavu sonate op. 2 br. 1 dolazi sa porastom akustičke dinamike (*forte*), i u tom smislu se doživljava kao vrhunac započete kulminacije u razvojnom delu, pa, i pored činjenice da se ona sama ne menja, promenljiv je odnos prema 'svetlu' u kojem ona nastupa⁸. Slično je i sa sonatom op. 2 br. 2, s tim što je prva tema neznatno skraćena, ali je ovde daleko interesantniji tonalni okvir druge teme u ekspoziciji, kao i u reprizi – dakle, koncept sonatnog oblika – nego same reprize⁹.

U pojedinim primerima (op. 2 br. 3, op. 7, op. 10 br. 3, op. 13, op. 14 br. 1, op. 49 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57, op. 78 i op. 101) reč je o odstupanjima u reprizi koja ne narušavaju u većoj meri njene atribute, ni njenu jasnu funkciju, ali su zastupljene pojedine promene, kao npr. skraćivanja ili proširenja manjeg obima, te tonalne izmene u pojedinim odsecima. Tako se u prvom stavu sonate op. 14 br. 1 dinamizacija početnog toka reprize ogleda u intenziviranju ritma; pokret osmina u pratećem glasu zamenjen je pokretom šesnaestina¹⁰, što doprinosi porastu tenzije, pri čemu se ona dodatno pojačava porastom

⁷ Ovde mislimo pre svega na prve stavove sonata op. 2 br. 1, op. 14 br. 2, op. 22, op. 28, op. 79, op. 81a op. 90.

⁸ Pojedini autori u tome vide tipičan Betovenov lični pečat (Kerman&Tyson, 1980: 379).

⁹ Tonalni plan ekspozicije je: prva tema A-dur, druga tema e-mol, G-dur, B-dur, D-dur, E-dur, dok je u reprizi početak druge teme u istoimenom molu, pri čemu se do osnovnog tonaliteta dolazi kretanjem analognom ekspoziciji (a-mol, C-dur, Es-dur, G-dur, A-dur). Čarls Rozen podseća da Betoven u svojim ranim sonatama do dominantnog tonaliteta dolazi tokom ekspozicije, ali na taj način što „često najpre uspostavlja jedan udaljeniji tonalitet” (Rozen, 1979: 474).

¹⁰ Sličan postupak primenjen je i u sonati op. 57, gde je umesto ritmičkog unisona u početnom toku prve teme u ekspoziciji, u reprizi uveden prateći glas u pokretu triola, dok se tonalni plan obogaćuje izlaganjem

akustičke dinamike (umesto *piana* iz ekspozicije koristi se *forte*)¹¹. Pored intervencija na aktivnostima pojedinačnih komponenata, ponekad se prerada reprize odvija u pravcu 'osvežavanja' na tonalnom planu. U prvom stavu sonate op. 49 br. 2 most u reprizi, pored istupanja u subdominantnu sferu (takt 73–79), dobija i karakteristične motive triole pozajmljene iz odseka B₂ druge teme. Ovakvi postupci, iako diskretni, daju reprizi drugačiju 'boju' i čine da se muzički tok oživi na nov način. Sličan postupak koristi se i u sonati op. 7, gde se prva tema i most neznatno skraćuju, a veći deo toka mosta u reprizi odvija se u subdominantnom tonalitetu, As-duru (takt 202–213).

Korak dalje u preosmišljavanju sadržaja ekspozicije može se videti u reprizi sonate op. 10 br. 3 u D-duru, gde dolazi do sažimanja prve teme i mosta¹², pri čemu se ponovljena (druga) rečenica perioda prve teme sjedinjuje sa sadržajem mosta u reprizi. Posebna zanimljivost u ovom primeru jeste tonalitet druge teme, tj. odseka B₁, jer se ciljani (dominantni tonalitet, A-dur) dostiže tek u odseku B₂ (tonalni plan odseka B₁ je h-mol – fis-mol, a odseka B₂ fis-mol – A-dur). U reprizi, most 'izvire' iz dela prve teme, ali sa neznatnim modifikacijama i modulacijom u e-mol (nadalje se, po sličnom principu iz ekspozicije, iz e-mola modulira u h-mol, a potom u odseku B₂, iz h-mola u D-dur). Ovakva neuobičajena tonalna kretanja tokom ekspozicije nalaze svoj 'odgovor' u reprizi, dok je na tematskom i strukturnom planu reč o sasvim diskretnim izmenama. S druge strane, repriza u prvom stavu sonate op. 13 donosi most (t. 207–219) koji je nov, odnosno 'izrasta' iz prve teme (tonaliteti su Des-dur, es-mol, f-mol) i vodi do dominante f-mola (Skovran i Peričić, 1991: 422). Tako druga tema počinje u subdominantnom tonalitetu, ali se u njenom toku (u odseku B₁) ustaljuje osnovi tonalitet. Pored tonalnih promena, reprizu odlikuje i značajnije skraćenje, jer se od četiri rečenice prve teme u ekspoziciji, u reprizi javlja samo prva, dok je druga prerasla u most. Iako opisane izmene u reprizi ne zahvataju veće transformacije, ipak se može reći da je kao sredstvo dinamizacije upotrebljena harmonska komponenta (modulacije po sekundno uzlaznoj sekvenci) uz 'sabijanje' muzičkog toka (skraćenje u kombinaciji sa novim tematski sadržajem). Na sličan način Beethoven oblikuje i prvi stav sonate op. 78. Iz početnog tonaliteta, Fis-dura, u mostu u ekspoziciji se najpre odlazi u paralelni mol (dis-mol), a potom u Cis-dur, tonalitet druge teme. U reprizi se nakon prve teme u osnovnom tonalitetu, javlja niz tonaliteta koji je – na rastojanju – povezuje sa drugom temom (u osnovnom tonalitetu). Naime, pored proširenja, kao sredstvo za dinamizaciju

većeg dela druge teme u istoimenom tonalitetu (F-duru), sa povratkom u osnovni tonalitet, f-mol.

11 Detaljnija analiza prvih stavova sonata op. 14 br. 1 i op. 49 br. 1 može se naći u: Zdravić Mihailović, 2006.

12 Sažimanje ovih odseka odlikuje i sonatu op. 2 br. 3, gde proširenje prve teme iz ekspozicije postaje inspiracija za izmenu mosta u reprizi (skok kvarte naviše u pratećem glasu, takt 147). Drugi deo sadržaja mosta, koji je zasnovan na novom motivu, je očuvan. Donekle slična ideja vidljiva je u prvom stavu sonate op. 101, u kojoj se prva tema i most u reprizi stapaju u jedinstvenu celinu, uz neznatne izmene na tematskom planu, ali je zanimljivije to što prva tema u stvari počinje istoimenim molskim tonalitetom (a-mol, takt 55–58), a zatim nastavlja kretanje u osnovnom tonalitetu.

muzičkog toka kompozitor aktivira harmonsku komponentu, tako da se tonalitet druge teme (Fis-dur) dostiže kroz gis-mol, E-dur, fis-mol, te subdominantni H-dur u kome se jasno kadencira (takt 75–76). Ovakav razvojni proces u reprizi može se opisati kao ‘produžena ruka’ razvojnog dela, budući da je on srazmerno kratak (ekspozicija ima 40 taktova, dok razvojni deo svega 18). Opisani razvoj (takt 64–79) donekle podseća na tzv. „prevremenu reprizu”, što znači da je ona otpočela pre nego što su se u muzičkom toku ‘stekli uslovi za to’. U ovakvoj reprizi „očekivani tonalitet se uspostavlja kasnije, u toku prve teme, u okviru mosta ili tek u drugoj temi” (Sabo, 1994: 87)¹³.

U okviru druge grupe sonata zastupljeni su primeri izrazitije dinamizacije reprize, usled intervencija, pre svega, na tonalnom i strukturnom planu. U prvom stavu sonate op. 10 br. 1, u c-molu, raskošan tonalni opseg mosta u ekspoziciji na putu do paralelnog tonaliteta, u kome počinje druga tema, sadrži čak četiri tonaliteta koji se nižu po tercama naniže (As-dur, f-mol, Des-dur, B-dur). Reč je o proširenoj rečenici, koju odlikuje prilično ‘labava’ sekvenca (Despić, 1989: 50). U reprizi, nakon prve teme koja je skraćena (nedostaje druga rečenica)¹⁴, javlja se most koji otpočinje u Ges-duru (polarnom tonalitetu), a zatim, kao ‘odgovor’ na kretanje iz ekspozicije, modulira u tonalitet donje terce, es-mol, nakon čega se duže zadržava u subdominantnom f-molu. Naročita izmena reprize sadržana je u činjenici da se druga tema praktično izlaže dvostruko – prvi put (takt 215–232) u subdominantnom tonalitetu, sa modulacijom u osnovni tonalitet, c-mol (što asocira na subdominantnu reprizu), a zatim ‘regularno’, u osnovnom tonalitetu, uz očuvanje tematskih i strukturnih obeležja (takt 233–271).

Sonata op. 31 br. 1 svedoči da se Betoven već „usudio da se potpuno oslobodi dominante kao pomoćnog tonaliteta” (Rozen, 1979: 474), jer iz osnovnog tonaliteta, G-dura, za drugu temu bira terčno srodni tonalitet, H-dur (koji se prožima sa istoimenim molom)¹⁵. Pored toga, i prvu temu u ekspoziciji odlikuje smelost na tonalnom planu; u stvari, Betoven već na početku zahvata dominantni tonalitet, jer se prva rečenica završava potpunom autentičnom kadencom D-dura. Sekventno ponovljena rečenica (F-dur, C-dur) dodatno destabilizuje harmonski tok prve teme, ali se ona ipak zaokružuje u osnovnom tonalitetu (takt 23–30). Raskošan tonalni plan prve teme iz ekspozicije u reprizi se svodi na dva tonaliteta (G-dur i D-dur), sa povratkom u G-dur. Značajno skraćanje prve teme i mosta u reprizi¹⁶ čini početni tok reprize kompaktnijim, i tonalno

13 U tumačenju Anice Sabo razvojni proces odnosi se na početni tok reprize, sa naknadnim dostizanjem osnovnog tonaliteta, te se u navedenom primeru ne može povući dosledna paralela sa takvim postupkom. Ipak, zajednički imenitelj jeste središnji tip izlaganja (umesto ekspozicijskog), što drugoj temi (naročito) daje poseban status u reprizi.

14 Prva tema u ekspoziciji sastoji se iz dve lančano povezane rečenice od 22 (4+4+8+6) + 9 taktova, dok se u reprizi druga rečenica (9) izostavlja.

15 Inače, Betoven koristi ovaj obrazac u svojim kasnijim sonatama, kao npr. u Valdštajn, Apasionati i Hamerklavir sonati, dakle u onima koje su nastale nakon Hajligeštatskog testamenta iz 1802. godine (Lockwood, 2003).

16 U ekspoziciji ovi odseci traju ukupno 64 takta, dok u reprizi svega 23.

stabilnijim, ali se u tokom mosta (takt 209–216), shodno ideji iz ekspozicije, vrši modulacija u submedijantni tonalitet, E-dur. Tokom druge teme, takođe prema modelu iz ekspozicije, prožimaju se istoimeni tonaliteti (E-dur, e-mol), ali se nakon toga dostiže osnovni tonalitet, G-dur. Ipak, svojevsna dinamizacija početnog toka reprize izazvana je aktiviranjem melodije i ritma (punktirani ritam, kao i učestalo ponavljanje stakato osmina u akordskoj fakturi isprekidano pauzama, u uzlaznom melodijskom kretanju, dato je na manjem ‘prostoru’). S druge strane, kao svojevsna ‘kompenzacija’ znatnog skraćivanja početnog dela reprize, javlja se proširenje druge teme, koja je po strukturi period (ideja ispisane repeticije), u osnovnom tonalitetu. Ovakav postupak na izvestan način stabilizuje muzički tok, i definitivno svedoči da je princip preovladavanja osnovnog tonaliteta u reprizi (još uvek) od izuzetne važnosti. Donekle sličan koncept pokazuje i repriza sonate op. 31 br. 3, s tim što je most potpuno izostavljen, dok su obe teme date u osnovnom tonalitetu i uglavnom očuvane (druga tema sadrži veće unutrašnje proširenje, koje čini finu razliku između najjednostavnijeg vida ponavljanja sadržaja ekspozicije i reprize ‘začinjene’ diskretnim dodacima.

Opsežan sonatni oblik prvog stava sonate za klavir op. 106 pokazuje takođe promene na relaciji prva tema – most, i to na više nivoa. Pored toga što je repriza znatno proširena (druga rečenica perioda prve teme u ekspoziciji ima 9, a u reprizi 15 taktova), sa stanovišta dinamiziranja muzičkog toka daleko je značajnija činjenica da se porast tenzije dobija time što se aktivira ritam, ali i promena fakture, jer vodeći glas dobija novu kontrapunktsku liniju u basu (od takta 233). Dostignut osnovni tonalitet, B-dur, i početno izlaganje prve teme napušta se, i hromatskim putem vrši se modulacija u submedijantni tonalitet Ges-dur, kao svojevrni odgovor na medijantni tonalitet u ekspoziciji (B-dur, G-dur). Pored toga, u širenju dimenzija prve teme i stvaranju tenzije značajnu ulogu ima sekventno ponavljanje osnovnog motiva za sekundu naviše, koji u reprizi dobija relativne melodijske i ritmičke izmene, gde punktirani ritam naročito doprinosi dinamičnosti pokreta¹⁷. Uz postepeno pojačavanje akustičke dinamike dolazi do vrhunca u 247. taktu, gde se prva tema završava autentičnom kadencom u Ges-duru, nadovezujući se na most. Uobičajeno, u njemu se priprema osnovni tonalitet u kome se bez većih izmena izlažu obe teme.

Treća grupa sonata obuhvata one primere u kojima repriza pokazuje smelija odstupanja od ekspozicije. U sonati op. 10 br. 2 u F-duru, prva tema u reprizi beleži dvostruki nastup, i to najpre u D-duru, submedijantnom tonalitetu (takt 118–129), tzv. „prividna (lažna) repriza” (Skovran i Perićić, 1991: 241), a nakon prelaza (takt 130–136) koji dovodi do osnovnog tonaliteta, izlaže se ponovo (takt 137–144), bez početnog segmenta (2+2). Izostavljanje inicijalnog motivskog sadržaja može doći kao

17 Na ovom mestu posebno se pokazuje potreba za saglasnošću sa stavom Berislava Popovića koji, objašnjavajući ideju varijacionih formi, ističe da relativne izmene motiva i karakterno variranje tema neuporedivo više od drugih postupaka, deformišu početna stanja (izglede) motiva, odnosno tema, te, samim tim, značajno dinamiziraju muzički tok (Popović, 1998: 39).

posledica njegovog prethodnog dvostrukog pojavljivanja – na početku lažne reprize, te na početku prelaza (mosta)¹⁸ koji spaja dve pojave prve teme. Budući da je pomenuti sadržaj mosta iskorišćen ‘ranije’ (između dve verzije prve teme), njegovo plasiranje izostaje ‘na svom mestu’ (između prve i druge teme). Tercno srodni odnosi, postavljeni u ekspoziciji (prva tema u F-duru, most u a-molu i druga tema u C-duru) reflektuju se na sličan princip tonalnog mišljenja u reprizi (lažna repriza u D-duru, ‘prava repriza’ u F-duru, pri čemu odsek B₁ (145–168) dobija unutrašnje proširenje sa istupanjem u As-dur). Stoga, izvesna tonalna nestabilnost nije odlika samo početnog toka reprize.

Od tri sonate iz op. 31, druga sonata pokazuje najsmelija rešenja kada je u pitanju koncept reprize, premda, već prva tema nagoveštava neka idejna rešenja. Smena laganog (*Largo*) i brzog tempa (*Allegro*) u početnom toku prve teme (d-mol), gradi rečenicu sa polukadencom na dominantu (takt 1–6). Tonalnim skokom počinje druga rečenica (F-dur, takt 7–21), u vidu sekventnog ponavljanja, ali se vraća u osnovni tonaliteta i dalje razvija u rečenicu znatno većih dimenzija, koja završava potpunom autentičnom kadencom. Ova ‘provokacija’ na nivou tempa, tonaliteta i strukture inicira dalje eksperimentisanje tokom razvojnog dela, ali i u reprizi. Naime, razvojni deo takođe počinje u laganom tempu (takt 93–98) slično ekspoziciji: „ako se izvede ponavljanje ekspozicije i sasluša ceo kružni oblik, novo predstavljanje razvojnog dela posle nekoliko taktova samo postaje efektivnije” (Rozen, 1979: 490). Iako se nakon bogatog tonalnog plana u razvojnog delu (e-mol, h-mol, fis-mol, h-mol, C-dur) muzički tok vraća u osnovni tonaliteta, d-mol, u kome otpočinje repriza, ne znači da je harmonska komponenta iscrpljena. Naprotiv, prva tema u reprizi sadrži jedan rečitativni odlomak¹⁹ od šest taktova, koji izvire iz inicijalnog motiva (takt 1–2 u ekspoziciji, odnosno takt 143–148 u reprizi). Zanimljivo je zapažanje pojedinih teoretičara (Damschroder, 2016: 136) da rečitativ završava istim pokretom sekunde naniže (g–f) koji potiče iz pokreta osmine note iz ekspozicije (*Allegro*, takt 2–3), na koji se dalje nadovezuje četvorotaktna rečenica (ponavljanje sadržaja iz ekspozicije, takt 148–152), takođe sa polukadencom na dominantu osnovnog tonaliteta. To je ujedno i čitava repriza prve teme, jer se u daljem toku javlja drugi rečitativni odlomak novog sadržaja (Skovran i Peričić, 1991: 234), ali u odnosu terčno uzlazne sekvence, što po sebi, stvara određeni stepen tenzije, dok je i materijal mosta (takt 159–168) potpuno nov²⁰.

18 Ovdje je važno napomenuti da je termin most delimično opravdan, jer se i zaista radi o tematskom materijalu mosta iz ekspozicije, uključujući i njegovu harmonsku ulogu (modulacija iz D-dura u F-dur), premda je reč o nastupima iste teme (a ne prve i druge teme).

19 Zanimljiv je podatak da je Beethoven 1816. godine nameravao da uz svoje klavirske sonate, koje se, smatraju obrascima apsolutne muzike, izloži i tekst koji ga je inspirisao pri njihovom stvaranju, kako bi ih što više približio slušaocima. „Da je tako učinio, ova dela bi danas spadala u svojevrsnu programsku muziku, što samo pokazuje koliko granice apsolutne i programske muzike mogu biti uslovne, kao što je i pitanje ‘sadržaja’ u muzici uvek, donekle, sporno i relativno” (Despić, 2004: 70).

20 Za razumevanje ovakvog koncepta reprize važna je činjenica da materijal ‘originalnog’ mosta ispunjava razvojni deo, tako da bi njegovo ponovno korišćenje izazvalo izvesnu monotoniju u muzičkom toku.

143 Largo
pp (una corda) con espressione e semplice
d: D⁶ 7 (VII⁷) 9

148 Allegro
p (tre corde)
t⁴⁻³ D⁶₅ t (D⁶₄) t⁶ D⁶₅ t (D⁶₄) t⁶ D⁶₅₋₅ s⁴⁻³ (t⁴) s⁶ -VII⁶ D⁶ k⁶₄ D

153 Largo
pp (una corda) con espressione e semplice
f: D⁶ 9 7 9 t

Primer 2: Betoven: Sonata za klavir op. 31 br. 2 (takt 143–158)

Pored toga što se ne prati ideja ponavljanja sadržaja ekspozicije na relaciji prva tema – most, zapaža se i nastavak tonalne nestabilnosti, jer se most većim delom svoga toka odvija u fis-molu (takt 159–162) i g-molu (takt 163–167), da bi se tek neposredno pred nastup reprize napustio g-mol i dostigao osnovni tonaliteta, d-mol (takt 168).

Druga tema ponavlja se doslovno, kao i završna grupa (neznatno proširenje ima za cilj jednostavno kadenciranje). Ovaj stav pokazuje preosmišljavanje dramaturgije sonatnog oblika, dok sa aspekta dinamizacije reprize svedoči o efektnom sadejstvu melodije, harmonije i strukture, ali istovremeno i fature, uz minimalni pad akustičke dinamike. Naboj je postignut na znatno manjem 'prostoru' zahvaljujući intervencijama na pomenutim planovima. Iako je tradicionalni odnos prema reprizi u sonatnom obliku podrazumevao izmene u okviru mosta²¹, tj. njegovo korišćenje za neki novi harmonski obrt, kako bi se izbegao utisak šablonskog ponavljanja materijala iz ekspozicije ili harmonska monotonija koju bi izazvalo preovlađivanje osnovnog tonaliteta (Skovran i Peričić, 1991: 233), ovakvo redefinisane sadržaja prve teme i mosta daleko nadilazi

²¹ Upravo „tačka tranzicije”, gde je repriza u osnovnom tonaliteta, dok je ekspozicija bila u nekom drugom, „uvek mora da se ponovo napiše” (Cook, 1987: 274).

uobičajene koncepte. Postupak je, evidentno, iskorišćen 'na svom mestu', ali na način koji daleko nadilazi ideju 'harmonskog osvežavanja'.

Delimičnu srodnost u transformaciji reprize pokazuje i prvi stav sonate op. 53 (Valdštajn), jer su zajednički postupci usmereni na izmene prve teme u reprizi, sa naročitom ulogom harmonije (premda je u oba slučaja repriza otpočela regularno, u osnovnom tonalitetu). Naime, tonalna shema prve teme iz ekspozicije (C-dur, B-dur, c-mol) usled razvojnih procesa, dodatno je obogaćena novom modulacijom u Es-dur, ali je znatno veći energetski potencijal sadržan u izbegavanju polukadence (ton g iz ekspozicije), tj. u upotrebi varljive kadence (c: D–t–VI), (takt 166–168), kao i sekundno uzlazne sekvence (Des: D–T–VI, takt 168–170, te Es: D–T), uz istovremeno aktiviranje melodije, ritma, harmonije, uz promenu fakture (takt 171–174). Naime, nizanjem umanjenih četvorozvuka (h-d-f-as; fis-a-c-es), u pokretu šesnaestina, dolazi se do tenzije koja se razrešava na dominantni c-mola, odnosno na tonici istoimenog dura (takt 174), gde počinje most.

166

f *sf* *decres.* *p* *pp*

c: D — 7 — t — Des: D — VI — T — Es: D — VI —

171

pp

T — II⁷ VII⁴₃ ↘ c: VII⁶_{D 5} — 7 —

173

D — DD⁶₅ — D — 7 — T

Primer 3: Betoven: Sonata za klavir op. 53 (takt 166–174)

Oneobičavanje reprize dodatno je postignuto tonalnim planom druge teme, koji, kao refleksiju na medijantni tonalitet druge teme u ekspoziciji (E-dur) ima submedijantni tonalitet, A-dur (takt 196–199), čemu prethodi odlazak u a-mol. Ovo tonalno 'iskliznuće' odlikuje samo prvu rečenicu perioda druge teme, dok je ostatak reprize sproveden bez većih izmena²².

Zaključak

Razmatranje reprize u sonatnom obliku jednako svedoči da je srazmerno mali broj ovog dela forme napisan sa idejom jednostavnog ponavljanja sadržaja ekspozicije uz nužne (tonalne) izmene (up. Rozen, 1979). Ključni razlog takvog odnosa kompozitora prema reprizi sadržan je u činjenici da postupak ponavljanja, doslovnog ili sa minimalnim izmenama, čini da je muzički tok u stvari 'zamrznut', dok se suprotnim postupkom, posebno kakvim radikalnijim 'poremećajem' oslobađaju energetske potencijali, i postiže se – u manjoj ili većoj meri – njegovo oživljavanje.

Najjednostavniji vidovi dinamiziranja muzičkog toka reprize prepoznati su kroz promene na polju akustičke dinamike u smislu njenog porasta (op. 2 br. 1 i op. 2 br. 2), oživljavanje pratećeg glasa putem tzv. ritmičkog ubrzanja (op. 14 br. 1, op. 49 br. 2, op. 57) ili sjedinjavanje susednih odseka, najčešće prve teme i mosta (op. 2 br. 3, op. 10 br. 1, op. 10 br. 3, op. 101). Takođe, porast aktivnosti muzičkih komponenata odvija se i u sažimanju, sabijanju odseka (op. 13, op. 31 br. 2, op. 31 br. 3), ali i u njihovom proširenju (op. 10 br. 3, op. 31 br. 3, op. 78, op. 106).

Sa aspekta tonalnog plana, uočava se često istupanje u subdominantnu sferu, uglavnom kraćeg trajanja, u mostu (u sonatama op. 49 br. 2 i op. 7), a ponekad i na početku druge teme, sa povratkom u osnovni tonalitet (op. 13). Sasvim je neuobičajen koncept reprize poput onog u sonati op. 10 br. 1, gde druga tema ima dvostruki nastup (u subdominantnom, pa u osnovnom tonalitetu), jer su, inače, proširenja te vrste u drugoj temi retka (ovakva repriza donekle je slična subdominantnoj reprizi i karakteristična je za prvu temu, dok se druga tema najčešće 'čuva', kao stožer sonatnog oblika). U nameri da dinamizira muzički tok reprize, Betoven katkad ne sledi ideju tonalnog 'pomirenja tema', i u tom smislu treba istaći reprizu u sonati op. 78, gde je dinamizacija nastala proširenjem koje je posledica razvojnog procesa (upor. Zdravić Mihailović, 2020: 114).

Promene na muzičkim planovima u reprizi ne mogu se pratiti izolovano od promene odnosa kompozitora prema sonatnom obliku, pa se tako može zaključiti da su u kasnijim opusima (opet, ne nužno)²³ zastupljene radikalnije izmene reprize. Kao najudaljeniji primeri u odnosu na uobičajeni status reprize stoje op. 31 br. 2, op. 53 i op. 106. U ideji reinterpretacije sadržaja ekspozicije došlo se (čak) do formiranja novog sadržaja

22 Stav se završava veoma opsežnom kodom, ali u kontekstu rada njome se nećemo detaljnije baviti. Poznato je da se upravo u Betovenovim delima koda široko razvija, čineći da se tada sonatni oblik može percipirati i kao četvorodelna forma (Skovran i Perićić, 1991: 238).

23 Na primer, Betoven je želeo da sonatu op. 79 nazove sonata „facile” ili „sonatina”. Zanimljivo je da pojedini teoretičari (Newman, 1972 prema Tovey, 1935) smatraju da je ona u stvari neoklasično delo, sa iznenađenjima na polju sintakse i harmonije.

u pojedinim odsecima, što je upravo u suprotnosti sa primarnom karakteristikom reprize, tj. idejom ponavljanja. U skladu sa ranijim zaključcima (upor. Zdravić Mihailović, 2015), gde je pronađeno da bogatstvo tonalnog plana reprize može doći kao odgovor na skromiji harmonski plan razvojnog dela, u analiziranim primerima to se može videti u prvom stavu sonate op. 78. S druge strane, prvi stav sonate op. 31 br. 2 svedoči da je harmonska nestabilnost reprize moguća i pored toga što je razvojni deo ostvario svoju uobičajenu ulogu. Isto se može reći i za sonatu op. 106 (gde se harmonija, a posebno polifonija, uz porast dinamike, naročito intenziviraju u reprizi). Upotreba medijantnih odnosa u ekspoziciji često inicira 'odgovor' u reprizi upotrebom submedijante, pre uspostavljanja osnovnog tonaliteta. Generalno, destabilizacija harmonskog plana druge teme (op. 2 br. 2, op. 10 br. 1, op. 10 br. 3, op. 13, op. 31 br. 1, op. 53), koja je temelj sonatnog oblika, na poseban način dinamizira muzički tok. Uz sve navedeno, ovaj postupak definitivno pokazuje dublje zadiranje u srž sonatnog oblika i nagoveštava buduće tokove.

REFERENCE:

1. Bonds, Mark Evan. 1988. *Haydn's False Recapitulations and the Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century*, diss., Harvard University.
2. Caplin, William E. 1998. *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: University Press.
3. Cook, Nicholas. 1987. *A guide to musical analysis* London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd.
4. Čavlović, Ivan. 1998. *Nauka o muzičkim oblicima*. Sarajevo: Univerzitetska knjiga.
5. Damschroder, David. 2016. *Harmony in Beethoven* (eBook). Cambridge University Press.
6. Despić, Dejan. 1989. *Kontrast tonaliteta*. Beograd. Univerzitet umetnosti u Beogradu.
7. —. 2004. *Muzički stilovi*. Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
8. Haimo, Ethan. 1988. "Haydn's Altered Reprise", *Journal of Music Theory* 32, 335–351.
9. Kerman, Joseph, Alan Tyson. 1980. "Beethoven, Ludwig van", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (Ed.), London: Macmillan Publishers, 378–388.
10. Klajn, Ivan i Milan Šipka. 2008. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
11. Larson, Steve, 2003. "Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique", *Music Analysis* 22, 139–177.
12. Lockwood, Lewis. 2003. *Beethoven: The Music and the Life*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
13. Mihajlović, Milan. 1989. *Muzički oblici*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Knjaževac: Izdavačka organizacija Nota, Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika.
14. Newman, William S. 1972. "Beethoven", in *The sonata in the classical era*. New York: W. W. Norton & Company, INC. 501–542.
15. Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
16. Rosen, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York – London: W. W. Norton & Company.
17. —. 2002. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale University Press.
18. Rozen, Čarls. 1979. *Klasični stil – Hajdn, Mocart, Betoven*. (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović). Beograd: Nolit.

19. Sabo, Anica. 1994. „Aleksandar Obradović: Koncert za violinu i gudačke instrumente i muzika za klavir i gudače”, *Novi zvuk*, (3), 85–96.
20. —. 2020. *Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku. Metodološka pitanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti.
21. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
22. Tovey, Donald Francis. 1976. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analysis*. New York: AMS Press.
23. Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić. 2003. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio.
24. Zdravić Mihailović, Danijela. 2006. „Vidovi dinamizacije reprize u sonatnom obliku klasičara”. *Časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu Nasleđe*, (4), 131–137.
25. —. 2007. „Specifičnost dramaturgije sonatnog oblika kao odraz dinamizacije reprize u prvom stavu simfonijskog ciklusa – Franz Jozef Hajdn: *Londonske simfonije*”. u Dimitrije O. Golemović (ur.): *Tradicija kao inspiracija*. Vlado S. Milošević: kompozitor, etnomuzikolog i pedagog, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 217–225.
26. —. 2015a. *Fenomen reprize u sonatnom obliku – prvi stavovi gudačkih kvarteta Franca Jozefa Hajdna*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti i Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu.
27. —. 2015b. „Osobnosti kompoziciono-tehničkih rešenja reprize u sonatnom obliku klasičara”. u S. Marinković i S. Dodik (ur.): *Tradicija kao inspiracija*. Vlado S. Milošević: kompozitor, etnomuzikolog i pedagog, zbornik radova, Banja Luka: Akademija umjetnosti, 421–436.
28. —. 2016. “Classical Sonata Form in Serbian Music Textbooks”. *Facta Universitatis – Visual Arts and Music*, 2(1), 31–36.
29. —. 2020. „Treatment of Recapitulation of the First Movements in the Sonata Form of Beethoven's String Quartets Op. 18”. *Facta Universitatis – Visual Arts and Music*, 6(2), 105–115.

A Contribution to the Study of the Dynamisation of the Recapitulation in Ludwig van Beethoven's Piano Sonatas

Abstract: This paper analyses the first movements of Ludwig van Beethoven's piano sonatas to examine approaches to the recapitulation, with particular focus on certain specific and innovative solutions. The analysis reveals that while some recapitulations rely on a straightforward restatement of the exposition's material, accompanied by necessary tonal adjustments, others feature subtle modifications typical of this sonata-form section, as well as instances that radically transform the traditional concept. A notable form of transformation is the dynamisation of the recapitulation, where, in some cases, a reconsideration of the recapitulation's customary function can be observed, significantly impacting the overall dramaturgy of the sonata form. Different concepts of the recapitulation are presented according to the degree of alteration, ranging from simpler, conventional changes to new, original approaches (notably in Op. 31 No. 2, Op. 53, and Op. 106). The most basic forms of dynamisation involve increased acoustic

dynamics, rhythmic revitalisation, and particularly the introduction of accompanying voices through so-called rhythmic acceleration. Structurally, frequent fusions of adjacent sections are observed, especially between the first theme and the bridge, though expansions of the second theme also occur. Tonal interventions also serve as important means of dynamising the recapitulation's musical flow, including excursions into the subdominant area, mediant relations, unconventional treatments of the first theme and bridge within the recapitulation, and highly developed harmonic schemes in the second theme. To achieve dynamisation, Beethoven sometimes radically disrupts the tonal 'reconciliation of themes' – as notably exemplified in the recapitulation of Sonata Op. 78, where clear new developmental processes emerge. These techniques demonstrate a profound engagement with the sonata form's core and anticipate future compositional directions.

Keywords: piano sonatas, recapitulation, dynamisation, musical flow, Beethoven

Harmonično pojanje između teorije i prakse: pedagoški model Dragutina Blažeka

Apstrakt: Somborska Učiteljska škola predstavljala je jedan od najznačajnijih prosvetnih i kulturnih centara u drugoj polovini 19. veka. Kao središte prosvetiteljstva, uticala je na uspostavljanje temelja kvalitetnog muzičkog obrazovanja, doprinoseći razvoju kulturne, umetničke i muzičke tradicije grada. Nakon pada apsolutizma, stvaraju se društveno-političke prilike iz kojih je vidljivo ideološko stremljenje ka građanskom liberalizmu. Usled mnogobrojnih promena sprovode se reforme školskog sistema, a u nastavni plan uvodi se predmet *Harmonično pojanje* s ciljem da se podstakne estetsko obrazovanje učenika. Dragutin Blažek, prvi školovani muzičar u istoriji Učiteljske škole u Somboru, poreklom iz Češke, dolazi 1870. godine na mesto nastavnika *Harmoničnog pojanja*, gde se, pored rada u oblasti komponovanja, dirigovanja, muzičke esejistike i publicistike, afirmiše i kao muzički pedagog. U ovom radu postavljena su dva pitanja s ciljem da se rekonstruiše metodička praksa na predmetu *Harmonično pojanje*, a to su: kako je izgledao metodički pristup Dragutina Blažeka iz ugla muzičkog opismenjavanja i da li postoje određene sličnosti ili razlike u odnosu na savremeni metodički pristup muzičkom opismenjavanju. Rezultati analize ukazali su da je nastava bila usmerena od teorije ka zvuku u oblasti melodike i ritma. Muzički fenomeni nisu usvajani po principima zvučne percepcije, njihovog izdvajanja i fiksiranja u svesti učenika. Zbog nedostatka zvučnog iskustva i dominantnog deduktivnog pristupa umanjena je mogućnost za stvaranje funkcionalnog znanja u domenu muzičke pismenosti.

Ključne reči: Dragutin Blažek, Harmonično pojanje, muzičko opismenjavanje, Učiteljska škola u Somboru, muzička pedagogija u 19. veku

Rad primljen 16. 3. 2025.

Rad prihvaćen 17. 5. 2025.

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5131-0074>; zivkovic.v@web.de

Uvod

*Dižite škole.
Deca vas mole!*
J. J. Zmaj

Razvoj muzičkog obrazovanja u Srbiji tokom 19. veka bio je usko povezan sa širim društveno-političkim i kulturnim tokovima. Druga polovina 19. veka donela je političke, društvene i ekonomske reforme u Evropi od presudne važnosti, tokom kojih je došlo i do oblikovanja nacionalnih i kulturnih identiteta. Te promene zahvatile su i srpsko društvo, koje je takođe bilo pod uticajem širih društvenih transformacija, novih ideja i ideoloških stremljenja. U tom kontekstu, s obzirom na ulogu škole u procesu razvoja znanja, podsticanja višestrukog razvoja celovite ličnosti i duhovnog uzdizanja, reforma obrazovnog sistema postala je prioritet.

Sombor je u drugoj polovini 19. veka predstavljao jedan od ključnih prosvetnih i kulturnih centara na teritoriji Habzburške monarhije. Kao središte prosvetiteljstva, somborska Učiteljska škola, koja je proistekla iz gradske škole *Norma*² 1778. godine, uticala je u velikoj meri na razvoj kvalitetnog muzičkog obrazovanja, delujući kao važan pokretač kulturne, umetničke i muzičke tradicije grada. Stoga nije bilo iznenađujuće da je reforma obrazovnog sistema obuhvatila i Učiteljsku školu, u kojoj su postavljeni temelji za sistematsko muzičko obrazovanje budućih nastavnih kadrova.

Važna novina u reformisanom nastavnom planu predstavljalo je uvođenje predmeta *Harmonično pojanje*, koji nije bio samo u funkciji muzičkog opismenjavanja³, već je igrao presudnu ulogu u razvijanju muzičko-pedagoških veština budućih učitelja. Istaknutu ulogu u razvoju nastave muzike imao je Dragutin Blažek, prvi školovani muzičar u somborskoj Učiteljskoj školi, koji je svojim pristupom ostavio dubok trag u oblasti muzičko-pedagoškog rada i horskog pevanja.

Dilema, koja datira još iz 1883. godine, a u kojoj se postavlja pitanje „da li će ono znanje, što ga je dete iz škole iznelo moći poslužiti kao stalna osnova, na

2 Normu je 1778. godine osnovao Avram Mrazović, čime je postala prva ustanova za stručno osposobljavanje učitelja i tako stekla mesto od suštinskog značaja u istoriji srpske prosvete (Kosanović, 1994), kao i čvrst oslonac za razvoj obrazovanja i kulture u Somboru (Knežević, 2014). Iako je Norma bila zasnovana na svetovnim principima, njen obrazovni cilj bio je usmeren ka vaspitanju u duhu versko-nacionalnih vrednosti, što jebilo od velike važnosti u očuvanju i jačanju nacionalnog identiteta (Kosanović, 1994). Do osnivanja Gimnazije (1791) i Bogoslovije (1794) u Sremskim Karlovcima, diploma Norme predstavljala je najviši nivo dostupnog obrazovanja. Njeni učenici postali su istaknuti prosvetitelji i prvi prevodioci klasičnih dela evropske književnosti 18. veka, uključujući Defoa i Ovidija. Škola je prestala sa radom 1811. godine. (Kosanović, 1994; Kostić, 1938).

3 Muzičko opismenjavanje odnosi se na sticanje muzičke pismenosti koja predstavlja „spособnost pevanja, sviranja i zamišljanja zvuka na osnovu notnog teksta, kao i zapisivanje muzike koja se sluša. To je sposobnost da se notni tekst pretvori u zvuk ili čuje u sebi, odnosno da se saslušani tonovi, melodijski tok, 'vide' u linijskom sistemu (Drobni, 2014: 451).

kojem treba da podiže dalje svoje znanje; ili najposle da li je to dečije znanje dobiveno u školi savršeno i da li će znati taj svoj novozadobiveni umni kapital u praktičnom životu upotrebiti u svoju korist?" (P., 1883: 5), podstakla nas je na analizu metodičkog koncepta predmeta *Harmonično pojanje*, sa namerom da istražimo modele muzičkog opismenjavanja koji su se primenjivali u okviru metodičko-pedagoške prakse Dragutina Blažeka, te na preispitivanje sličnosti i razlika između tadašnjih i savremenih metodičkih pristupa.

Društveno-politički okvir u periodu dolaska Dragutina Blažeka u Učiteljsku školu

Društveno-političke prilike koje su prethodile Blažekovom dolasku na mesto nastavnika muzike u somborskoj Učiteljskoj školi odražavale su se kroz izrazitu nestabilnost usled nacionalnih tenzija, čestih promena u upravnoj i školskoj politici, kao i uticaja centralne vlasti iz Pešte na germanizaciju i mađarizaciju obrazovnog sistema u južnoj Ugarskoj. Razvoj i popularizacija muzičkog života u Srbiji odvijala se s jedne strane na temeljima pokreta nacionalnog buđenja, prožetog elementima nacionalne ideologije i idejama o slovenskom jedinstvu sa stremljenjem ka potpunoj afirmaciji nacionalnog i političkog suvereniteta, dok su, s druge strane, na razvoj muzičkog života značajnu ulogu odigrali zapadnoevropski uticaji. Ugledanje na zapadnoevropsku i srednjoevropsku kulturu uslovalo je stvaranje novog društvenog poretka, koji je pored ekonomskog napretka doneo i određene promene u pogledu strukture stanovništva, njegovog načina života, usvajanja novih obrazaca ponašanja, osnivanja institucija, te oblikovanja kulturnog karaktera gradova i većih naselja⁴, što je imalo povoljan uticaj na razvoj muzičke prakse (Budać, 2015; Gajić, 2011).

Pored ključne uloge buržoazije u procesu buđenja muzičkog života, važno mesto zauzelo je i formiranje novog građanskog pokreta tokom šezdesetih godina 19. veka, koji je postao vodeći stub društveno-političkog života vojvođanskih Srba (Makarić, 1978). Nakon odluke o ukidanju apsolutizma 1860. godine⁵, srpska

4 Pripadnost građanskoj klasi podrazumevala je urbani način života obeležen stanovanjem u gradskim kućama, odlazak u evropske prestonice, učešćem na istaknutim društvenim događajima u zemlji i inostranstvu, učenjem stranih jezika i sticanjem visokog obrazovanja, uključujući studije na Bečkom univerzitetu. Pored toga, oblikovali su se specifični estetski ideali kako treba da izgleda jedna ekonomski stabilna gradska porodica, a, naročito, kako bi trebalo da vaspitava svoju decu. Poseban značaj u tom kontekstu dobija muzičko obrazovanje devojčica i mladih devojaka, pri čemu se sviranje klavira smatralo ključnim delom njihovog vaspitanja, a poduku su najčešće dobijale od čeških muzičara (Gajić, 2011).

5 Nakon sloma revolucije 1848. godine, Habzburška monarhija je, nastojeći da očuva političku stabilnost, uvela novi sistem – Bahov apsolutizam, zahvaljujući čemu je položaj Srba u Vojvodini postao izrazito nepovoljan (Makarić, 1978). Ograničenja nacionalnih prava, cenzura i centralizacija doveli su do stagnacije kulturnog života i gušenja književnog stvaralaštva (Đurić-Klajn, 1971). Tek nakon pada apsolutizma 1860. godine i uvođenja parlamentarizma, stvoreni su uslovi za obnovu nacionalnog, političkog i kulturnog identiteta. Osnivanjem brojnih nacionalnih institucija, poput čitaonica, književnih, pevačkih i pozorišnih društava, podstaknut je kulturni i društveni razvoj nacionalnih društava (Vasiljević, 2009).

omladina, podstaknuta evropskim liberalizmom i nacionalnim pokretima Mlada Italija (Giovine Italia) i Jugendbund (Jugendbund) u Nemačkoj, preuzima inicijativu i 1866. godine osniva nacionalno-političko društvo Ujedinjena omladina srpska⁶. Delovanje novog nacionalno-političkog mehanizma, zasnovanog na ideološkoj usmerenosti ka građanskom liberalizmu, bilo je posebno uočljivo u kulturnoj sferi zahvaljujući mnogobrojnim održanim besedama, skupovima i predavanjima, ali i objavljenim člancima u časopisima kao što su *Mlada Srbadija*, *Vila* i *Matica*, a kroz koja su se promovisala savremena ideološka shvatanja. Istaknuto mesto u okviru delovanja Ujedinjene omladine srpske zauzimalo je osnivanje srpskih pevačkih društava, zahvaljujući kojima su se lakše promovisale ideološke tendencije u borbi protiv Habzburške monarhije (Đurić–Klajn, 1971; Marković, 2006; Marković i Savin, 2017; Krestić, 2015). Osim što su uspešno podsticala horsko pevanje, pevačka društva su doprinosila širenju estetske svesti i kulturnom uzdizanju građanskog društva, kao i realizaciji političkih težnji povezanih sa borbom za nacionalnu emancipaciju. Posebno je važno istaći da je muzičko obrazovanje članova postalo osnova organizacionog i umetničkog delovanja pevačkih društava. Upravo iz tog razloga, ova društva postala su temelj za formiranje prvih oblika organizovanog pedagoškog rada u muzičkom obrazovanju (Marinković, 2007a), igrajući pritom „ulogu primarnog označitelja nacije i istorije” (Marković, 2003: 39).

Ipak, muzički život se nije formirao i razvijao isključivo pod okriljem delatnosti pevačkih društava, već i čestim organizovanjem balova (Budać, 2015; Kokanović, 2009; Kokanović Marković, 2014; Marjanović, 2019; Prelić, 2008), koncerata, beseda i drugih oblika zabave (Budać, 2015; Filipović i Popović, 2022). Sve prisutnija muzička praksa vremenom je nametnula potrebu za njenim kvalitativnim unapređenjem, usled čega se javila i potreba za angažovanjem profesionalnih muzičara, koji bi svojim znanjem i iskustvom doprineli sistematskom razvoju muzičkog života, a među prvim koji su tu ulogu preuzeli u južnoj Ugarskoj i Srbiji bili su upravo češki muzičari⁷.

6 Cilj Ujedinjene omladine srpske bio je podsticanje razvoja intelektualne i moralne svesti naroda kroz prosvetu, oslonjenu na istinu i nauku. Težila je širenju prosvete, prepoznavanju društvenih potreba i njihovom ispunjenju kroz skupštine, štampu, javna predavanja i kulturne manifestacije. Kao najvišu dužnost smatrala je pokretanje pitanja od značaja za prosvetu i napredak naroda. Pored svakodnevnog angažmana, rezultate rada objavljivala je u zbornicima i posebnim izdanjima. Više u: Ujedinjena omladina srpska – Predlog ustava, 1868.

7 Pored velike potrebe za profesionalnim muzičarima, folazak Čeha u južnu Ugarsku i Srbiju bilo je uslovljeno i određenom političko-ekonomskom pozadinom. Naime, u 19. veku, nakon što je Beč postao novo muzičko središte umesto Praga, dolazi do prezasićenosti lokalnog tržišta u Češkoj, što je uzrokovalo nemogućnost pronalaženja posla. S druge strane, period Bahovog apsolutizma (1851–1860), germanizacija i ukidanje političkih sloboda u Češkoj podstakli su mladi školovani kadar na migraciju (Tomašević, 2006). Plejadi najistaknutijih Čeha pripadali su Marija Šram, Aleksandar Morfidis Nisis, Karl Reš, Antonije Cimbrić, Dragutin Čizek, Ferdinand Melher, Adolf Peter Lifka, Vaclav Horejšek, Gvido Havlas, Vojtjeh Hlavač, HugoDoubek, Alojz Kalauz, Robert Tolinger, Josif Ce i Dragutin Blažek (Đurić – Klajn, 1971; Đurić – Klajn, 1996; Gajić, 2010; Gajić, 2011; Gajić, 2018; Marinković, 2007a; Tomašević, 2006).

Češki muzičari, kao „[...] najbrojniji pokretači i propagatori muzičke kulture u srpskim krajevima, naročito u provincijama” (Đurić-Klajn, 1971: 70), odigrali su ključnu ulogu u formiranju i modernizaciji profesionalnog muzičkog života u Srbiji i južnoj Ugarskoj (današnjoj teritoriji Vojvodine) tokom 19. veka (Đurić-Klajn, 1996; Gajić, 2010; Tomašević, 2006). Delujući kao nosioci evropskih uticaja i posrednici u procesu evropeizacije srpske muzičke kulture, delatnost Čeha ogledala se u pedagoškom, izvođačkom, organizacionom i kompozitorskom aspektu (Marinković, 2007a). Delovali su najpre kao muzički pedagozi u užem smislu, osnivajući prve muzičke škole (Gajić, 2011). Imali su veliki udeo pri formiranju muzičkih sektora (orkestara i škola) u vojnim jedinicama (Đurić-Klajn, 1971). Zapošljavali su se u školama, davali su časove instrumenta, čime su mnogobrojnim generacijama obezbedili kontinuirano muzičko obrazovanje (Đurić-Klajn, 1996; Tomašević, 2006). Pored toga, bili su aktivni i u radu sa pevačkim društvima obavljajući ulogu horovođe ili kapelnika (Đurić-Klajn, 1996). S druge strane, odigrali su presudnu ulogu u razvoju profesionalnog pozorišnog orkestra i hora u Srbiji, unapredili su izvođački kvalitet ansambala i omogućili postavku složenijeg scenskog repertoara, uvodeći forme tipične za srednjoevropsku muzičku scenu Beča i Praga i razvijajući nove instrumentalne oblike (Gajić, 2011; Gajić, 2018). Njihova delatnost obuhvatala je dirigovanje orkestarskim i horskim ansamblima, komponovanje scenske muzike i obradu postojećih dela. Neki od njih su aktivno radili sa glumcima kao vokalni pedagozi, držali su nastavu solfeđa u glumačkoj školi, što im je obezbedilo da izađu iz standardnog obrazovnog okvira i deluju kao muzički pedagozi na širem planu (Gajić, 2018). U svojoj delatnosti ostvarili su se i kao kompozitori i muzički pisci. Pored kompozitorske prakse, u kojoj su spajali tradicionalni muzički stil sa karakteristikama evropske klasične muzike i određenim modernističkim tendencijama (Gajić, 2011; Tomašević, 2006), Česi su bili autori prvih udžbenika, kritika, muzičkih časopisa, muzičke literature, pojedinih etnomuzikoloških studija, ali i pioniri u uspostavljanju muzičke terminologije na srpskom jeziku (Gajić, 2010). Jedan od čeških kompozitora koji je stupio na muzičko-pedagošku scenu bio je Dragutin Blažek⁸, koji je od 1870.

8 Dragutin (Karel) Blažek rođen je 29. jula 1847. godine u Veležicama, nedaleko od Praga, u tadašnjoj Bohemiji (danas Češka Republika). Svoje profesionalno školovanje stekao je na Praškom konzervatorijumu, a pored toga završio je i Učiteljsku školu. Po dolasku u Južnu Ugarsku (teritorija današnje Vojvodine) nastanio se prvo u Vršcu, gde je aktivno delovao kao dirigent pevačkog društva. Bio je istaknuti dirigent dva somborska hora – novoosnovane Somborske srpske pevačke družine, koju je vodio više od tri i po decenije (Kosanović, 1994) i Srpskog crkvenog pevačkog društva (Makarić, 1978). Pored pedagoškog rada, Blažek je aktivno delovao i kao kompozitor. Najčešće je stvarao horske kompozicije, kako za a cappella mešovite, ženske i muške sastave, tako i za horove uz instrumentalnu pratnju. Komponovao je muziku za decu i priređivao zbirke, među kojima se izdvajaju *Pesme od više kompozitora za dva glasa* (1882) i *Pesme za jedan i dva glasa* (1897) (Vesić, 2011; Miškov i Jeremić, 2012). Kao i kod mnogih drugih čeških kompozitora, i u Blažekovim kompozicijama uočljivo jenedosledno usklađivanje muzike sa „metričkim i akcenatskim osobenostima srpskog stila i srpskog jezika” (Đurić – Klajn, 1971: 71). Blažek je bio veoma aktivan i na polju muzičke kritike i publicistike (Andreis i sar., 1962; Đurić – Klajn, 1971; Pejović, 1986). U časopisima *Školski list*, *Javor* i *Srpski Sion* analizirao je i

godine⁹ radio kao nastavnik predmeta *Harmonično pojanje*, na čijoj poziciji se zadržao narednih 35 godina (Đurić-Klajn, 1958).

Predmet Harmonično pojanje

Tokom šezdesetih godina 19. veka, u građanstvu se intenziviraju liberalne tendencije, koje Ujedinjena omladina srpska nastavlja da zastupa i promovise kroz svoje delovanje. Slabljenje klerikalnog uticaja¹⁰ na školski sistem rezultiralo je određenim izmenama u nastavnom planu i programu, uključujući uvođenje nastave muzike kao obaveznog predmeta¹¹ (Kosanović, 2014).

Razvojem kapitalizma u Habzburškoj monarhiji pojavila se težnja za unapređenje obrazovanja koje bi odgovaralo širim društvenim slojevima. Nova stremljenja obuhvatila su i reformisanje nastavnih planova Učiteljskih škola, s ciljem da se prilagode aktuelnim potrebama i zahtevima osnovnih škola (Makarić, 1978). Novi nastavni plan iz školske 1862/1863. godine predvideo je uvođenje predmeta *Harmonično pojanje*¹², koji je imao značajnu ulogu u estetskom vaspitanju učenika unutar obrazovnog sistema¹³. Primarna ideja predmeta *Harmonično pojanje* bila je upoznati učenike sa osnovama muzičke ortografije i osposobiti ih da izvode višeglasne horske kompozicije. Pošto je krajnji ishod bio usmeren ka razvijanju veštine skladnog

pisao o različitim kompozicijama i pevačkim društvima, a svoju istraživačku delatnost usmeravao je na proučavanje muzike iz didaktičkog aspekta, razvoj muzičke terminologije, značaj muzike za zajednicu, crkvene muzike i muzičkog folkloru (Pejović, 2007). Iako je delovao kao kompozitor, dirigent i muzički pisac, Dragutin Blažek je pre svega ostao upamćen kao istaknuti muzički pedagog, a među njegovim učenicima našli su se i jedni od najistaknutijih srpskih kompozitora: Josif Marinković i Petar Konjović (Marinković, 2007b). Preminuo je u Somboru 4. juna 1922. godine (Makarić, 1978).

9 Dolazak Dragutina Blažeka na mesto pomoćnog nastavnika prvi put se pominje u školskom izveštaju sa sednice održane 18. septembra 1871. godine (*Školski izveštaj* br. 1, 1871), iako je njegov radni angažman započeo 1. aprila 1870. godine (Zastava, 1871).

10 Nakon što je pravoslavna crkva 1849. godine dobila niz povlastica od Habzburške monarhije, nastojala je da u narednim godinama dodatno učvrsti svoj uticaj u školstvu. Ova težnja bila je posebno izražena u domenu koncipiranja nastavnog programa, gde je muzičko obrazovanje bilo prevashodno usmereno ka osposobljavanju učenika za crkveno pojanje (Makarić, 1978).

11 U nastavnom programu se zadržava predmet *Crkveno pojanje*. Razlog toj odluci navodi se da su Đorđe Natošević i Nikola Vukićević posebno isticali važnost veronauke, crkvenog pojanja i crkvenoslovenskog jezika kao temeljnih predmeta, polazeći od uverenja da hrišćanska pedagogija treba da prožima celokupno obrazovanje, iz razloga što „svi vidovi vaspitnog procesa treba da vode ka religioznom vaspitanju ličnosti” (Makarić, 1978: 171).

12 Počeci muzičkog obrazovanja učitelja u somborskoj Učiteljskoj školi datiraju iz 1812. godine, uvođenjem predmeta *Crkveno pojanje* i *tipik* u okviru trećeg tečaja somborske Učiteljske škole. Nastavu su do šezdesetih godina 19. veka vodili somborski sveštenici, nakon čega se zapošljavaju stalni predavači. Cilj je bio da budući učitelji ovladaju crkvenim pojanjem, potrebnim za rad s decom i učešće u bogoslužjenjima. Obavezni deo nastave obuhvatao je i pripremu za izvođenje horskih kompozicija (Kosanović, 1994).

13 Vid.: *Pregled Nauke*. Prvi izveštaj iz 1863/3, 26–33.

izvođenja, otuda i ideja da se ovaj predmet nazove *Harmonično pojanje* (Makarić, 1965).

Inicijativa za uvođenje predmeta *Harmonično pojanje* u nastavne planove potekla je od Đorđa Natoševića, glavnog upravitelja srpskih škola u Karlovačkoj mitropoliji (Varađanin, 1921). Natošević je isticao da je nastava pevanja u učiteljskim školama u potpunosti zanemarena. Uključivanje novog muzičkog predmeta doprinelo bi pedagoškom, opštem i religiozno-moralnom vaspitanju učenika, budući da je pevanje i sviranje svetovnih pesama i kompozicija, kako navodi Makarić, „prvo sredstvo za duševno osveženje i izobraženje dece” (Makarić, 1965: 141). Ovakvo shvatanje muzike predstavljalo je jedan od prvih oblika javnog isticanja značaja muzike u estetskom i duhovnom obrazovanju i vaspitanju budućih učitelja¹⁴ (Đurić, 1977). Imenovanje Dragutina Blažeka za nastavnika predmeta *Harmonično pojanje* potvrdilo je njegovu važnost u okviru nastavnog programa. Blažek je tvrdio da pevanje omogućava spajanje misli i ljudskih osećanja¹⁵, ističući da „nema moćnijeg i lakšeg sredstva vladanje i ljudske misli popraviti, kao što je to moguće sa pevanjem vaspitnih pesama”, ali i da „[...] pevanje oplemenjuje srce veseleći, tešeći ga, popravlja ukus, ispunjava vreme na ugodan način i uzvišuje dušu njegovu idealu najveća savršenstva i krasote” (Blažek, 1886: 9). U svom udžbeniku *Nauka glavnih pojmova muzike* istakao je da svako ko ima sluha, ima prirodan dar za pevanje. Ipak, za umetničko pevanje je, kako je Blažek naglasio, bila neophodna osnova koja se može isključivo kroz rad steći i razvijati (Blažek, 1889).

O izgledu muzičkog obrazovanja pre uvođenja predmeta *Harmonično pojanje* govori zapis Jozefa Hauka (Joseph Hauk), učenika Učiteljske škole u Somboru. U njegovom iskazu uočava se sledeće:

Negovanje pevanja i muzike u školi decenijama se svodilo isključivo na crkveno pojanje. Nastavu su izvodili pravoslavni parosi i sveštenici, temeljno i savesno, ali to ipak nije predstavljalo svesno muzičko i vokalno obrazovanje u današnjem smislu. Pesme su se uvežbavale i prenosile usmenim putem, bez pisane fikacije, teorijskog utemeljenja, muzičke interpretacije ili instrumentalne pratnje, s obzirom na to da se muzičko umeće pravoslavnih sveštenika 18. i 19. veka uglavnom svodilo

14 Iako se u članu 4. *Uredbe za pripravnčku školu* za Učiteljsku školu u Somboru navodi da su crkveno (obično) i harmonično pojanje bili jedini umetnički predmeti, te da bi im se zbog povoljnog uticaja na estetsko vaspitanje trebalo dati u praksi na značaju, Školski izveštaj sa sednice br. 51, održane 4. februara 1872. godine, iznosi suprotnu tvrdnju, ukazujući da su ovi predmeti svrstavani u nižu grupu nastavnih disciplina, što je značilo da njihove ocene na kraju polugodišta nisu mogle da uđu prosek (Školski izveštaj br. 51, 1872). Različita tumačenja statusa estetskih predmeta ukazuje na moguću raskorak između normativnih akata i konkretne pedagoške prakse u to vreme. Ova diskrepancija otvara prostor za dalje promišljanje o statusu umetničkog obrazovanja u okviru učiteljskih škola druge polovine 19. veka.

15 Tema pevanja i njegovog značaja bila je predmet rasprave i u pedagoškim časopisima. O važnosti pevanja svedoči i stav da je estetsko vaspitanje, odnosno estetski ukus, „razvijena misao za lepotu” (M. N., 1883: 308).

na poznavanje liturgijskog repertoara. Ipak, ni ovaj jednostavan način pojanja ne može se potceniti, jer je imao značajnu ulogu u muzičkom obrazovanju. Indirektno je doprineo razvoju opšte muzikalnosti, sluha i glasa, kao i osećaja za melodiku, melizme, ritam i osnovnu harmoniju, koji su se tim putem očuvali i prenosili dalje (Volkmar Senz, 1979: 76, prev. aut.).

Na osnovu svedočenja zaključujemo da je muzičko obrazovanje u somborskoj Učiteljskoj školi pre uvođenja predmeta *Harmonično pojanje* bilo ograničeno isključivo na usmeno izučavanje crkvenog repertoara, bez sistematičnog i metodički utemeljenog pristupa radu na muzičkom opismenjavanju učenika.

Nove tendencije u nastavi *Harmoničnog pojanja* bile su usmerene na razvoj muzičkih veština pripravnika, neophodnih za podučavanje dvoglasnog pevanja i vođenje hora. Za ostvarivanje ključnih ciljeva bilo je, dakle, neophodno muzički opismeniti buduće učitelje. U tom kontekstu formiran je nastavni program trogodišnje i, kasnije, četvorogodišnje Učiteljske škole. Prema nastavnom planu iz školske 1874/75. godine bilo je predviđeno dva časa nedeljno, dok se taj broj počev od školske 1892/93. godine smanjio na svega jedan čas *Harmoničnog pojanja* nedeljno (Kostić, 1938; Makarić, 1978). U poređenju sa brojem časova koji su nastavnim planom bili predviđeni za druge predmete, predmet *Harmonično pojanje*, a samim tim i muzičko obrazovanje pripravnika, bio je od sekundarnog značaja. O statusu predmeta kao neobaveznog (Školski izveštaj br. 51, 1872; Školski list 1880) potvrdio je i izveštaj sa sednice održane 27. juna 1878. godine, u kome nastavnik Isidor Stojković navodi da bilo koje pojanje „spada u veštine, te je s toga nužan za dobar uspeh u istome u nekoj meri i prirodan dar, bez čega dekoji i pored najbolje volje i truda nije kadar u tome dovoljan uspeh postići, te je baš taj obzir i rukovodio ovaj nastavnički zbor da se ni do sada pojanje nije brojalo u merodavne predmete pri izdavanju opšte ocene” (Školski izveštaj br. 31, 1878). Ovakav tretman predmeta *Harmonično pojanje*, uz mali fond časova, u više navrata dovodio je do velikog Blažekovog nezadovoljstva, što je rezultiralo i mnogobrojnim žalbama upućenim školskoj upravi¹⁶.

S druge strane, prema nastavnom programu, pripravnici su u prvoj godini na predmetu *Harmonično pojanje* sticali osnovna znanja iz teorije muzike, koja su na časovima obrađivana kroz praktične vežbe (Makarić, 1978), uz pevanje melodijskih i ritmičkih vežbi (Miškov i Jeremić, 2012). O značaju praktične obuke, posebno dvoglasnog pojanja, svedoči školski izveštaj od 23. decembra 1886. godine (Školski

16 Prva žalba upućena je na sednici školske 1877/78. godine (Školski izveštaj br. 2, 1877), dok je u pisanoj molbi upućenoj glavnom nadzorniku na sednici 25. juna 1883. godine (Školski izveštaj br. 19, 1883) Blažek zatražio da se broj časova za drugi razred poveća i da se ocene iz *Harmoničnog pojanja* uračunaju u ukupni prosek, čime bi se poboljšao njegov status i uloga u nastavi. Predlog o povećanju nedeljnog broja časova bio je odbijen, jer, kako je navedeno, nije bilo dovoljno časova „ni za druge predmete” (Školski izveštaj br. 19, 1883: 2), dok je drugi predlog privremeno usvojen do naredne sednice.

izveštaj br. 9, 1886), u kom je naglašena potreba posvećivanja veće pažnje upravo tom aspektu nastave¹⁷. Za drugi i treći razred bilo je predviđeno troglasno i četvoroglasno pevanje svetovnih i duhovnih kompozicija (Miškov i Jeremić, 2012), najviše s ciljem da se pripravnici osposobe za višeglasno pojanje liturgije¹⁸.

Dragutin Blažek je isticao da svrha *Harmoničnog pojanja* nije bila samo usvajanje duhovnog i svetovnog repertoara, već i osposobljavanje pripravnika za dirigentski i praktičan rad sa horom. Ključni aspekt nastave bio je razvoj sposobnosti analize partiture, uključujući razumevanje tekstualnog sadržaja, tempa, dinamike i artikulacije. Ova znanja, u kombinaciji sa razumevanjem notnog zapisa, skala i muzičkih znakova, predstavljala su osnovu za muzičko opismenjavanje pripravnika (Blažek, 1880). Nastava je, pored teorijske osnove, bila usmerena i na praktičan rad i kontinuirani kontakt sa muzikom. Tokom trogodišnjeg školovanja, pripravnici su sticali iskustvo u pevanju višeglasja, razvijali sluh i pripremali se za dirigentsku ulogu, zahvaljujući čemu su stekli stabilnu osnovu u poznavanju muzičke literature (Blažek, 1880)¹⁹.

Iako je broj izvora o pedagoškom radu Dragutina Blažeka ograničen, postoje članci koji pružaju dragocene informacije o metodičkom pristupu muzičkom opismenjavanju. Članak *Očigledna nastava u pevanju* (Blažek, 1900) pruža detaljan uvid u metodički pristup u radu na pripremi učenika za učenje pesme iz notnog teksta²⁰. Uspešna nastava pevanja, kako Blažek navodi, zahteva promišljen i sistematičan pristup kako bi se postigli obrazovni ciljevi zasnovani na naučnim principima. Na naprednijem nivou, učitelj može koristiti notni sistem kako bi učenicima razjasnio kretanje tonova u muzičkom zapisu. Međutim, kako bi obezbedio jednostavan prelaz između pevanja pesama po sluhu i iz notnog teksta, zadatak nastavnika je da nauči učenike da „svojim sluhom dobro razaznaju visinu i dubinu glasova, duže i kraće trajanje, kao i jačinu glasova” (Blažek, 1900: 73). Kako bi argumentovao i opravdao svoj pristup, Blažek se poziva na naučne postulate koji ukazuju „da pre učenja pesama na osnovu nota, mora učitelj čake upoznati sa jakim, slabim, niskim, visokim, kratkim i dugačkim glasovima”

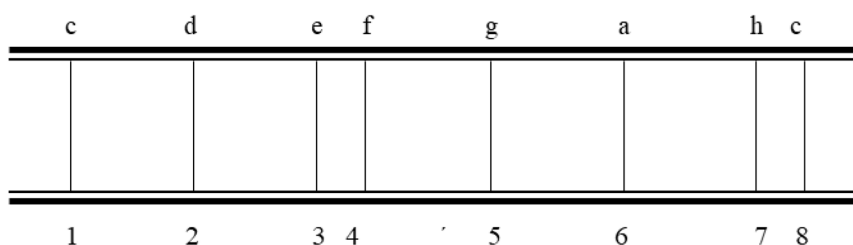
17 O detaljima nastave *Harmoničnog pojanja* saznaje se od učenika Laze Terzina, prema čijim rečima se nastava pojanja izvodila kroz uvežbavanje horskih kompozicija, uključujući pevanje i pojanje, čime su učenici, između ostalog, bili pripremani za svetovne i crkvene priredbe (Makarić, 1965).

18 Četvorogodišnji nastavni program, uveden 1893. godine, nije doneo značajne izmene. U prvoj godini je i dalje bilo predviđeno izučavanje teorije muzike uz praktično vežbanje, dok su druga i treća godina podrazumevale pevanje crkvenih pesama. Za četvrtu godinu bilo je predviđeno pevanje dečjih pesama kompozitora Mite Topalovića (Makarić, 1965).

19 Svojim radom, Blažek je oblikovao generacije horovođa i dao značajan doprinos razvoju horskog pevanja u Vojvodini i šire (Kosanović, 1994).

20 Blažek u članku navodi da je pevanje iz notnog teksta viši stepen muzičke pismenosti, dok je učenje jednoglasnih i dvoglasnih pesama iz nota namenjeno starijim razredima (Blažek, 1900). Učenici mlađeg uzrasta treba da pevaju po sluhu, na srednjem školskom uzrastu kombinovano – po sluhu i iz notnog teksta, dok stariji nivo treba da ovlada pevanjem iz notnog teksta. Cilj je razvoj sposobnosti prepoznavanja i izvođenja visine tonova u različitim muzičkim kontekstima – ritmu, tempu i dinamici (Blažek, 1897).

(Blažek, 1900: 73). Deca na nižem stupnju zbog nerazvijenog muzičkog sluha nemaju u dovoljnoj meri razvijene sposobnosti koje će omogućiti da se melodija pravilno otpeva (Blažek, 1900: 73). Neophodno je negovati te sposobnosti veštačkim putem kako ne bi dolazilo do mehaničkog pevanja. Posebna pažnja posvećena je principu očiglednosti u nastavi pevanja, a jedan od efikasnih pristupa u osnovnoj školi jeste upotreba broječanog sistema²¹, u kojem se tonovi svakog pojedinačnog lestvičnog niza, odnosno njihovi stupnjevi označavaju brojevima od jedan do osam. Prvi ton u bilo kom lestvičnom nizu naziva se temeljni glas i on se uvek označava brojem jedan. Kako bi učitelj pokazao lestvicu, njene tonove i potencijalna melodijska kretanja koja mogu iz lestvice da proisteknu, koristio je vizuelni prikaz lestvice sa osam prečaga, s čije gornje strane su ispisani lestvični tonovi, dok su sa donje strane ispisani brojevi. Viša prečaga predstavlja viši, a niža niži ton. Vizuelnim prikazom lestvice jasno se predstavljaju polustepeni.



Slika 1 – Grafički prikaz lestvice (Blažek, 1900: 75)

Cilj je bio pevati durske i molske lestvice različitim tempom u različitim vrstama taktova. Blažek navodi da postoje dva načina pevanja: 1) svaki ton može da traje između jedan i četiri otkucaja; 2) na jednom otkucaju može da se otpeva više tonova. Na ovaj način se ne savladavaju samo kretanja melodije, već i intervali, čija veličina se takođe predstavlja brojevima od jedan do osam. Melodijska linija vežbi sluha i glasa, kako Blažek navodi, te melodijskih vežbi, zabeležena je ciframa²². Nakon određenog perioda vežbanja, vizuelni prikaz lestvice zamenjuje se nizom brojeva od jedan do osam, pretpostavljajući da su učenici su savladali sva kretanja neophodna za pevanje melodijske vežbe ili konkretne

²¹ Način rada je preuzet od izvesnog Ed. Urbanka (Blažek, 1900). Konkretni podaci o imenu i poreklu autora pristupa nisu pronađeni.

²² Blažek navodi u članku neke od praktičnih primera vežbi sluha za različite intervale: „sekunde: 111; 112211; 12121; terce: 1223321; 123—321; 12321; 12313; 32131; 13231; 32321; 32121; 3212321; 31231; 3121321; 33221131; 1323121; 12331; 1133231321231, pri čemu znak — označava duže trajanje nota; kvarte: 1234—4321; 1234141; 123234—432321; 12, 13, 14—14, 12, 1; 112; 223; 334; 432; 321; 1234; 1431231; 44312342121; 143441431414” (Blažek, 1900: 74). Veći brojevi označavaju više, a manji brojevi niže glasove.

pesme. Sugerise se da nastavnik, pored predstavljanja pesme brojčanim sistemom, mora dati vrstu takta i manuelno označavati na tabli brojeve tonova koje učenici treba da otpevaju. (Blažek, 1900).

Pristup muzičkom opismenjavanju u okviru predmeta *Harmonično pojanje* može da se jednim delom rekonstruiše i kroz stručnu literaturu namenjenu oblasti teorije muzike. Kako bi svojim učenicima olakšao proces učenja i na jednom mestu sistematizovao sadržaje iz oblasti teorije muzike, Dragutin Blažek je napisao udžbenik *Nauka glavnih pojmova muzike*²³. Ova knjiga, odobrena i preporučena od strane Srpskog pravoslavnog narodnog crkvenog školskog Saveta (Uredba br. 29/73 ex 1888), objavljena je u Somboru 1889. godine u izdanju knjižare Milivoja Karakaševića. Iz predgovora se može zaključiti da je udžbenik nastao kao rezultat petnaestogodišnjeg rada u somborskoj Učiteljskoj školi, sa ciljem da se sistematizuju najvažniji muzički pojmovi na jednom mestu. Osnovni cilj je bio da se učenicima pruži temeljna osnova za izučavanje teorije muzike i omogućiti kvalitetan rad na predmetu *Harmonično pojanje*. Na osnovu analize sadržaja udžbenika, došli smo do sledećih zaključaka.

U kontekstu metodičkog pristupa muzičkom opismenjavanju, koji je vidljiv iz udžbenika, posebno se izdvaja oblast ritma, čiji se pojmovi objašnjavaju kroz matematički okvir. Blažek je, na primer, isticao da „svako [trajanje] ima dvaput duže trajanje nego polutina²⁴, četirputa duže nego četvrtina [...]” (Blažek, 1889: 13), čime je ukazano na korišćenje aritmetičkih odnosa radi prikazivanja i objašnjavanja različitih ritmičkih vrednosti. Iako su u udžbeniku grafički prikazane različite ritmičke figure i pauze, vidljiv je izostanak ključnog elementa za razumevanje ritma – definisanje vrste takta i jedinice brojanja. Posebno je značajno to što se pojam takta uvodi tek u okviru oblasti koja obrađuje predznake i intervale, što dovodi u pitanje metodološku opravdanost takvog pristupa. Ovakvim redosledom izlaganja otvara se dilema u pogledu logičnosti svrstavanja vrste takta i jedinice brojanja u okvir intervala, umesto njihovog prirodnog povezivanja s ritmičkim elementima, ali se istovremeno postavlja i pitanje da li je pristup obradi ritma zasnovan na zvučnom iskustvu koje kroz sliku vodi ka teorijskom objašnjenju, ili je, naprotiv, inicijalno definisan kroz apstraktni pojmovni okvir.

23 Blažekov udžbenik primljen je sa oduševljenjem među prosvetnim krugovima. O tome svedoči i kratak prikaz u časopisu *Školski list* objavljenog 15. maja 1889. godine pod nazivom *Književnost*, u kome nepoznati autor navodi da je Blažekova knjiga „ispunila prazninu, koja se osećala na muzičkom polju naše siromašne književnosti” (*Školski list*, 1889). Autor članka ističe da se muzika kod Srba tek nedavno počela razvijati izvan narodne tradicije, što potvrđuje stvaralaštvo kompozitora kao što su Kornelije Stanković, Aksentije Maksimović, Jovan Paču i Josif Marinković, te dela srpskih, čeških i slovačkih autora. Ipak, nedostajala je literatura za učenike bez pristupa privatnim časovima, kao i priručnik za nastavu. Blažekova knjiga pojednostavljuje učenje muzičke teorije, oslanjajući se na italijanske muzičke termine prema Pačuu, usvajajući pritom određena terminološka rešenja Jovana Boškovića. Na kritiku lista *Vienac* zbog nekorišćenja Kuhačeve terminologije, Blažek je odgovorio da je standardizacija muzičkog jezika stvar akademskih institucija i autorske slobode.

24 Polovina (prim. prev.)

Kritički osvrt na metodički pristup Dragutina Blažeka u nastavi Harmoničnog pojanja

Analizom metodičkog pristupa dolazimo do zaključka da se Blažek u radu na muzičkom opismenjavanju rukovodio principima: 1) francuske ciferističke metode Galen–Pari–Ševe²⁵ (Galin–Paris–Chevé) i 2) intervalske metode²⁶. Primena ciferističke metode ogleda se u označavanju dijatonskih tonova i njihovih stupnjeva brojevima od jedan do osam u početnoj fazi muzičkog opismenjavanja (Vasiljević, 2006). Nasuprot tome, primena intervalske metode vidljiva je u korišćenju vizuelnog prikaza lestvice i njenih polustepena. Iznad lestvice ispisani su solmizacijski slogovi abecedom, dok se ispod svakog naziva tona nalazi adekvatan broj.

Priprema za pevanje pesama iz notnog teksta sastoji se iz upoznavanja sa tonskim osobinama – jačina, visina, trajanje – kroz pevanje različitih intervalskih kombinacija. Umesto ortografskog prikaza ritmičke okosnice melodije, trajanja nota označavaju se crticama i tačkama, dok je melodija predstavljena u vidu numeričkog niza.

Uzevši u obzir da cilj i zadaci muzičkog opismenjavanja „čine okosnicu spajanja slike i zvuka, odnosno spajanja rada na melodici i ritmu, povezanih sa predstavljanjem melodijsko-ritmičkih kretanja u linijskom sistemu” (Vasiljević, 2006: 53), kao i da je od suštinske važnosti primena principa *zvuk – slika – tumačenje* (Vasiljević, 1989, 1999, 2006, 2014, 2017, 2018), može da se zaključi da se metodički pristup u okviru *Harmoniçnog pojanja* nije zasnivao na polasku od zvuka ka tumačenju muzičke problematike. U oblasti muzičke teorije, Blažekov pristup najčešće je polazio od teorijskog tumačenja ka zvuku. Dostupni podaci ukazuju da su se učenici najpre upoznavali s pojmom na nivou teorije, zatim su pratili grafički prikaz, a tek potom pristupali izvođenju, što ukazuje na princip *tumačenje – slika – zvuk*. S druge strane, oblast melodike zasnivala se na istovremenoj kombinaciji zvuka i slike, čemu je vizuelni prikaz lestvice služio kao podrška za lakšu i uspešniju vokalnu reprodukciju melodije.

25 Metoda Galen–Pari–Ševe (Galin–Paris–Chevé) ima svoje teorijsko uporište u radu Žan-Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) i bazirana je na korišćenju brojeva za predstavljanje osnovnih tonova bez upotrebe linijskog sistema (Vasiljević, 2006). Ovu ciferističku metodu osmislio je i oblikovao francuski muzički pedagog i matematičar Pjer Galen (Pierre Galin), dok su njegovu metodu nastavili razvijati Moris Ševe (Emile-Joseph-Maurice Chevé), Nanin Pari (Nanine Paris) i Ejmej Pari (Aimé Paris). Prema ciferističkoj metodi, lestvični tonovi – stupnjevi označavaju se brojevima od jedan do sedam, koji istovremeno predstavljaju grafički znak i simbol lestvičnih funkcija (Radićeva, 1997: 52). Brojevi su korišćeni za relativno obeležavanje stupnjeva, a solmizacioni slogovi za obeležavanje apsolutnih tonskih visina (Vasiljević, 2006: 22). S obzirom na to da je visina tona shvaćena isključivo kao lestvična funkcija koja se uvek imenuje istim slogom, poznavanje pojedinih lestvica i tonaliteta bilo je suvišno (Radićeva, 1997: 51).

26 Pod ovim terminom se prevashodno misli na lestvičnu intervalsku intonaciju (Vasiljević, 2006). Principi rada upućuju da „teorijsko tumačenje lestvice sa rasporedom polustepena služi kao vizuelna baza”, nakon čega sledi „pevanje lestvice, zatim lestvičnih intervala na svim stupnjevima” (Vasiljević, 2006: 31).

Ovakav metodički okvir ukazuje na deduktivni karakter nastave, pri čemu je akcenat bio stavljen na vizuelno i analitičko razumevanje muzičkog sadržaja i pojedinačnih muzičkih pojmova, umesto na rad na fiksiranju zvuka u svesti pojedinca. Postavke u oblasti melodike i teorije muzike bile su zasnovane na matematičkim odnosima, bez inicijalnog zvučnog iskustva. Učenici nisu usvajali muzičke fenomene na osnovu već formiranih zvučnih naslaga, što je suprotno aktuelnoj metodičkoj praksi koja polazi od percepcije, izdvajanja i fiksiranja zvuka u svesti učenika. Odsustvo formiranja zvučnih naslaga, koje predstavljaju osnovni temelj za povezivanje zvuka sa notnom slikom, onemogućilo je formiranje zvučnih asocijacija i rešavanje muzičke problematike oslanjanjem na prethodna slušna iskustva. Na taj način je uskraćena mogućnost za izgradnju i jačanje neuronskih sinapsi, te asocijativnih zona (Vasiljević, 2006), što je rezultiralo izostankom stvaranja kohezije zvuka i slike. Pored toga, zvučne naslage se nisu povezivale sa notnim zapisom već sa ciframa, stvarajući tako prepreku u ovladavanju pozicijama tonskih visina u linijskom sistemu. Ovakvim pristupom učenici su mogli steći formalno znanje iz oblasti teorije muzike, ali ne i funkcionalno znanje koje bi im omogućilo „korišćenje asocijacija pri identifikovanju tonskih visina i ritmičkih figura i vrsta” (Vasiljević, 2006: 56). Pretpostavlja se da je ovakva postavka muzičke pismenosti onemogućila postepeno usvajanje gradiva u koncentričnim krugovima i uspostavljanje neophodne veze sa ortografijom, što je negativno uticalo na shvatanje i razumevanje muzičkog toka.

Iako je predmet *Harmonično pojanje* imao ambicioznu ulogu u muzičkom opismenjavanju budućih učitelja, njegovu efikasnost umanjili su nedostatak inicijalnog zvučnog iskustva i strogo deduktivni pristup. Postavljanjem zvuka kao krajnje, a ne polazne tačke, nije omogućena prirodna povezanost između zvuka i notnog zapisa, što je rezultiralo formalnim, a ne funkcionalnim opismenjavanjem. Ni reorganizacija nastave ni uvođenje dečjih pesama nisu rešili ovaj problem, jer njegov uzrok nije bio u sadržaju koji se izvodio, već u samom pristupu muzičkom opismenjavanju. Ipak, u poslednjim decenijama 19. veka, Sombor je doživeo procvat muzičkog života, za šta su velike zasluge pripadale Dragutinu Blažeku. Njegov predan pedagoški i dirigentski rad ostavio je dubok trag u muzičkom obrazovanju, učvrstivši Sombor kao jedan od vodećih muzičkih centara Srba u Habzburškoj monarhiji u drugoj polovini 19 veka.

REFERENCE:

1. Andreis, Josip, Dragotin Cvetko i Stana Đurić-Klajn. 1962. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Blažek, Dragutin. 1880. „Nekoliko reči horovođama”. *Školski list* 12 (17): 262–63.
3. —. 1886. „Značaj pojanja i pevanja sa pedagoškog gledišta”. *Školski list* 18 (1): 9–10.
4. —. 1889. *Nauka glavnih pojmova muzike*. Sombor: Knjižara Milivoja Karakaševića.
5. —. 1897. „O nastavi pevanja u narodnoj školi”. *Školski list* 29 (9): 140–44.
6. —. 1900. „Očigledna nastava u pevanju”. *Školski list* 32 (5): 73–75.
7. Budać, Ljubica. 2015. *U ogledalu vremena – srpsko građansko društvo na razmeđi vekova kroz zbirku dr Jovana Milekića*. Novi Sad: Arhiv Vojvodine.
8. Drobni, Ivana. 2014. „Muzička pismenost”. U *Leksikon obrazovnih termina*, priredio P. Pijanović, 451–52. Beograd: Učiteljski fakultet.
9. Đurić, Hranislav. 1977. „Nastava muzičkog vaspitanja u srpskim osnovnim školama u Vojvodini i Učiteljskoj školi u Somboru u 19. veku”. *Pedagoška stvarnost: časopis za školska i kulturno-prosvetna pitanja* 23 (7): 903–10.
10. Đurić-Klajn, Stana. 1958. „Blažek, Dragutin”. U *Muzička enciklopedija* 1, A–J, priredio J. Andreis, 164. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
11. —. 1971. *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro Musica.
12. —. 1996. „Češki muzičari u srpskom muzičkom životu (1844–1918)”. *Novi zvuk* 8: 51–58.
13. Filipović, Milica i Jasna Popović. 2022. „Dvorski balovi u Srbiji u XIX veku – spoj evropske i nacionalne kulture”. *Baština* 65: 317–32.
14. Gajić, Milica. 2010. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (30–31. X 2009)*, knj. 3, *Teorijske osnove i pretpostavke savremene muzike*, priredio V. Kanački, 149–55. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
15. —. 2011. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (29–30. X 2010)*, knj. 3, *Žensko pismo – srpska muzika u evropskom kontekstu*, priredio V. Kanački, 149–55. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
16. —. 2018. “Marking the Jubilee of the National Theatre in Belgrade: 150 Years Since Its Founding (Czech Music and Musicians on the Stage of the National Theatre in Belgrade Until 1914)”. *New Sound* 52 (11): 149–60.
17. „Izveštaj o srpskoj učiteljskoj školi somborskoj zag. 1871–2”. 1872. *Zastava* 7 (98): 1–2.
18. Knežević, Mara. 2014. „Somborsko pedagoško učilište – Stecište obrazovanih Srba”. U *200 godina Srpske preparandije u Sentandreji i Somboru : zbornik sa Naučne konferencije sa međunarodnim učešćem*, priredili P. Janković i M. Stepanović, 95–103. Sombor: Pedagoški fakultet.
19. „Književnost”. 1889. *Školski list* 21 (5): 87–88.
20. Kokanović, Marijana. 2009. „Igrački repertoar na srpskim balovima u Habzburškoj monarhiji – društvo i politika na plesnom podijumu u XIX veku”. U *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, priredila Z. T. Jovanović, 55–67. Novi Sad: Matica srpska.
21. —. 2014. *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u XIX veku*. Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.

22. Kosanović, Jelena. 1994. *Prosvetna povesnica Sombora: Od Norme do Učiteljskog fakulteta 1778–1993*. Sombor: Univerzitet u Novom Sadu, Učiteljski fakultet.
23. Kostić, Konstantin. 1938. *Iz prošlosti Učiteljske škole u Somboru*. Novi Sad: Štamparija „Natošević”.
24. Krestić, Vasilije. 2015. *Austrougarska građa o Ujedinjenoj omladini srpskoj*. Novi Sad: Matica srpska.
25. Makarić, Radomir. 1965. *Somborska učiteljska škola u periodu delatnosti Nikole Đ. Vukićevića*. Novi Sad: Matica srpska.
26. —. 1978. „Učiteljska škola u drugoj polovini 19. veka i početkom 20. veka (1848–1918)”. U *Dve stotine godina od obrazovanja učitelja u Somboru: 1778–1978*, priredili R. Makarić i S. Vasiljević, 81–241. Novi Sad: Matica srpska.
27. Marinković, Sonja. 2007a. „Muzičko školstvo”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 627–38. Beograd: Zavod za udžbenike.
28. —. 2007b. „Muzika u XIX i prvoj polovini XX veka”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 71–106. Beograd: Zavod za udžbenike.
29. Marjanović, Nataša. 2019. *Muzika u životu Srba u 19. veku – iz memoarske riznice*. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Muzikološki institut SANU.
30. Marković, Saša i Miloš Savin. 2017. „Prosvetiteljsko uporište nacionalnog romantizma Ujedinjene omladine srpske”. *Nacionalni interes* 29 (2): 31–48. Novi Sad: Institut za političke studije.
31. Marković, Tatjana. 2003. „Pevačko društvo kao označitelj srpske kulture – povodom 150. godišnjice osnivanja Prvog beogradskog pevačkog društva 1853–2003”. *Novi zvuk* 22: 38–45.
32. —. 2006. „Specifičnost delatnosti pevačkih društava u multietničkim sredinama: Case study o srpskim pevačkim društvima u Banatu u 19. veku”. *Novi zvuk* 28: 117–30.
33. Milisavac, Živan, prir. 1984. *Jugoslovenski književni leksikon*. 2. izd. Novi Sad: Matica srpska.
34. Miškov, Milovan i Biljana Jeremić. 2012. „Dragutin (Karel) Blažek – muzički pedagog somborske Učiteljske škole”. U *200 godina srpske Preparatorije u Sentandreji i Somboru: zbornik sa naučne konferencije sa međunarodnim učešćem*, priredili P. Janković i M. Stepanović, 104–23. Sombor: Pedagoški fakultet.
35. M. N. 1883. „Tumačenje nekih glavnih reči iz opšte pedagogije”. *Školski list* 15 (20): 308–9.
36. P. 1883. „Kakav treba da je uspeh školske nastave”. *Školski list* 15 (2): 20–21.
37. Pejović, Roksanda. 1986. „Češki muzičari u srpskom muzičkom životu (1844–1918) II”. *Gudalo* 11: 37–46.
38. —. 2007. „Tekstovi o muzici”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 685–732. Beograd: Zavod za udžbenike.
39. „Predlog za novu školsku uredbu pred anketnom komisijom”. 1880. *Školski list* 12 (15): 227–32.
40. Pregled nauke. 1863. *Prvi izveštaj za 1863/3 godinu*, 26–33.
41. Prelić, Mladen. 2008. *(N)i ovde (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Etnografski institut SANU.
42. Radičeva, Dorina. 1997. *Uvod u metodiku nastave solfeđa*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.
43. *Školski izveštaj br. 1*. 18. septembar 1871. Sombor: Istorijski arhiv.
44. *Školski izveštaj br. 51*. 4. februar 1872. Sombor: Istorijski arhiv.

45. *Školski izveštaj br. 2*. 2. septembar 1877. Sombor: Istorijski arhiv.
46. *Školski izveštaj br. 31*. 27–28. jun 1878. Sombor: Istorijski arhiv.
47. *Školski izveštaj br. 19*. 25. jun 1883. Sombor: Istorijski arhiv.
48. *Školski izveštaj br. 9*. 23. decembar 1886. Sombor: Istorijski arhiv.
49. Tomašević, Katarina. 2006. „Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century.“ *Musicological Annual* 42 (1): 127–37.
50. *Ujedinjena omladina srpska*. 1868. *Predlog ustava*. Veliki Bečkerek: Knjigopečatnja Fr. P. Plajca.
51. *Uredba Srpskog pravoslavnog narodnog crkvenog školstva 1870*. Beograd: Knjigopečatnja Lj. M. Radulovića.
52. Varađanin, Arkadije. 1921. *Stogodišnjica d-ra Đorđa Natoševića*. Novi Sad: Štamparija „Natošević“.
53. Vasiljević, Zorislava. 1989. *Solfedžo: Metodski praktikum*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
54. —. 1999. *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
55. —. 2006. *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
56. —. 2014. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike I i II razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
57. —. 2017. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike III i IV razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
58. —. 2018. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike V i VI razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
59. Vasiljević, Jovan. 2009. *Somborsko pevačko društvo: 1870–1995*. Sombor: J. Vasiljević.
60. Vesić, Daniela. 2011. „Dragutin Blažek kao muzički pisac“. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 44: 165–184.
61. Veselinović-Hofman, Milka. 2007. „Istorija srpske muzike“. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 1–69. Beograd: Zavod za udžbenike.
62. Volkmar Senz, Josef. 1979. *Deutsch-serbisches schulisches Miteinander: Die Somborer Präparandie als Ausbildungsstätte deutscher Lehrer*. München: Donauschwäbisches Archiv, Reihe III – Heft 25: 76–87.
63. Vlaisavljević, Milan. 1970. *Učiteljska škola u Somboru 1778–1978*. Beograd: Prosveta.
64. Vukotić, Radmila. 2007. „Pevanje i pevačke družine“. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 575–604. Beograd: Zavod za udžbenike.
65. *Zbornik za muziku*. 1905. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1904“. *Zbornik za muziku i pevanje* 10: 82–85.
66. —. 1906. „Beogradska muzička zima 1905/6“. *Zbornik za muziku i pevanje* 11: 49–52.
67. —. 1906–7. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1906“. *Zbornik za muziku i pevanje* 12: 72–74.
68. —. 1907. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1907“. *Zbornik za muziku i pevanje* 13: 72–74.
69. —. 1911. „Beogradska muzička zima 1910/11“. *Zbornik za muziku i pevanje* 17: 66–69.
70. —. 1912. „Beogradska muzička zima 1911/12“. *Zbornik za muziku i pevanje* 18: 41–45.
71. —. 1913. „Beogradska muzička zima 1912/13“. *Zbornik za muziku i pevanje* 19: 49–52.
72. —. 1914. „Beogradska muzička zima 1913/14“. *Zbornik za muziku i pevanje* 20: 51–54.

Harmonic Chanting Between Theory and Practice: The Pedagogical Model of Dragutin Blažek

Abstract: The Teacher Training School in Sombor was one of the most prominent educational and cultural centres in the second half of the 19th century. As a stronghold of Enlightenment thought, it played a vital role in establishing the foundations of quality music education and contributed significantly to the city's cultural, artistic, and musical traditions. Following the fall of absolutism, new socio-political conditions emerged, reflecting an ideological orientation toward civic liberalism. Amid widespread reforms to the school system, the subject *Harmonic Chanting* was introduced into the curriculum to foster students' aesthetic education. Dragutin Blažek, originally from the Czech lands, became the first formally trained musician in the history of the Sombor Teacher Training School when he was appointed in 1870 as the instructor of *Harmonic Chanting*. Alongside his work as a composer, conductor, music essayist, and publicist, he also distinguished himself as a music pedagogue. This paper poses two main research questions in an effort to reconstruct the methodological framework of the *Harmonic Chanting* course: What was Dragutin Blažek's pedagogical approach to music literacy, and how does it compare to contemporary methods? The analysis shows that instruction was primarily oriented from theory toward sound in the domains of melody and rhythm. Musical phenomena were not taught through auditory perception, identification, and internalization by students. Due to the lack of auditory experience and a predominantly deductive approach, the development of functional knowledge in the area of music literacy was significantly limited.

Keywords: Dragutin Blažek, Harmonic Chanting, music literacy, Teacher Training School in Sombor, 19th-century music pedagogy

An Overview of the Advantages and Limitations of Simon's *Theorie der Tonfelder* in the Analysis of the Highly Chromatic Segments of the Nineteenth-Century Repertoire

Abstract: Theorists and analysts have approached the tonal repertoire using various methodologies, from “traditional” harmonic analysis through Schenkerian reductionism to Neo-Riemannian transformational notions. They did so to confirm earlier established hypotheses or discover some underlying logic within the music composition that is not immediately apparent

Among the methodological approaches that have emerged in the past two decades, *Theorie der Tonfelder* (Pitch field theory) stands out. This innovative approach was proposed by the Hungarian-German conductor Albert Simon (1926–2000) and further developed in the book *Die Neue Tonalität von Schubert Bis Webern. Hören Und Analysieren Nach Albert Simon* of his pupil, Bernhard Haas (b. 1964). Tonfeldtheorie, while drawing on Schenkerian notions, simplifies highly chromatic tonal works into three pitch fields (Ger.): Funktion, Konstrukt, and Quintreihe. This unique approach includes only three scalar systems: octatonicism, hexatonic scale, and the row of fifths in the pitch organization of these fields.

Theorie der Tonfelder was partially widespread in the previous decades, resulting in new analytical insights. However, it is essential to note that the practice exhibited some limitations, primarily due to technical and methodological aspects. Acknowledging limitations is crucial for a comprehensive understanding of *Theorie der Tonfelder*.

With this in mind, the primary objective of this paper is to demonstrate the practical analytical advantages and limitations of the theory. This will be achieved by applying a carefully selected repertoire, showcasing its effectiveness and potential shortcomings in a real-world context. By doing so, we aim to provide a tangible understanding of how *Theorie der Tonfelder* can be applied in analyzing highly chromatic segments of 19th-century repertoire.

Keywords: *Theorie der Tonfelder*, Albert Simon, Bernhard Haas, tonality, nineteenth century

Rad primljen 10. 3. 2025.

Rad prihvaćen 9. 6. 2025.

¹ <https://orcid.org/0000-0002-9932-5459>; nikolakom@gmail.com

From “traditional” methods of analysis to the present day

When discussing musical analysis in the mid-2020s, we believe that some definitions in the relevant lexicographic literature should be considered, most of which were written in the twentieth century, with a grain of salt, and reassessed to determine whether their applicability aligns with contemporary truths. Although musical analysis is by no means limited to the elements listed in this article, we would dare say that there are two notions that best describe the modern-day aims of this discipline:

- 1) Discovering the logic within a composition (and the logic of the music piece itself), which is not immediately obvious.
- 2) Developing methods that transcend genre, medium, and style differences shaped by music’s evolution.

Let us take a brief look at the history of musical analysis. We would dare say that, until the end of the nineteenth century, its purpose was paradigmatically different from what we described above: the aim was to inform composers and performers about the techniques in the works of earlier or contemporary creators.

Traditional harmonic analysis – whether Roman numeral analysis, the slightly younger Riemannian theory with its harmonic functions, or the methods derived from either of these – is linguistically limited to classical tonality. A standard analysis of the form is largely constrained both linguistically and stylistically, at least in the methods applied to the syntactic-formal level of tonal music.

The first notable step toward discovering the logic that is not readily perceptible in a piece of music was seemingly made by Heinrich Schenker (1868–1935). As it is well known, his version of linear analysis is, however, notoriously discriminating (Cook, 1987: 57–58). Even when Schenker’s followers – the Schenkerians – managed, at least to an extent, to overcome these limitations, Schenkerian analysis remained more or less confined to the tonal repertoire (ibid., 59–66). Therefore, the formulation of Allen Forte’s (1926–2014) set theory, intended for atonal music, proved a well-grounded addition to these methods. Although the terminology and nomenclature derived from this methodology partially departed from atonal music, the method remained directly related to this repertoire.

In the last decades, however, serious steps have been taken toward making analytical methods universally applicable. Although we have already seen significant results with methods such as spectral analysis or, more recently, big data and AI analysis, for this paper, we will stay in the domain of the methods that primarily (but not exclusively) deal with tonal music and will first mention the Neo-Riemannian theory (NRT), which is very commonly used today. Its foremost aim is to study the transformability of consonance regardless of the given context – more specifically,

regardless of the tonal centre. The method we will discuss in this article is somewhat similar but also very different from NRT: the theory of pitch fields.

The ideas behind the theory

The theory of pitch fields (*Theorie der Tonfelder, Tonfeldtheorie*) is less known beyond the German- and Hungarian-speaking world. As a system, it was finalized in its current form barely twenty years ago in Bernhard Haas's (b. 1964) book *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*. Haas studied with the Hungarian-German conductor and theorist Albert Simon (1926–2000), the original creator of this methodology, between 1994 and 2000 (Haas, 2004: 10; Polth, 2018: 10).

Haas claims that Simon personally developed this methodology by drawing on his auditory abilities and intonation perception. Reviewing his book, Michael Polth (b. 1962) notes some similarities with the methods of Ernő Lendvai (1925–1993) and Zolt Gardonyi (b. 1946) without going into too much detail (Polth, 2006: 169). Approximately a decade later, Polth further developed his interpretation and critique of the Tonfelder in an English-language article published in Music Theory Online (cf. Polth, 2018).

This author clearly distinguishes between Simon's original analysis and Haas's interpretation. When Polth's article was published in the mid-2000s, the conductor's manuscripts had yet to be officially published, so one had to rely on his followers' interpretation (Polth, 2006: 168). To our knowledge (as is implicitly indicated in Polth's subsequent article), two decades later, there are still no publications of Simon's original notions.²

As Polth observes, the need to develop Tonfeld theory – or any comparable approach – emerged from the increasing differentiation of concepts underpinning the very notion of tonality. He identifies three approaches: “historical”, “systematic”, and “philosophical”, with Simon's ideas belonging to the third category:

In the philosophical point of view, the object ‘tonality’ may be considered as partly undisclosed, in the sense that some tonal phenomena have hitherto not been fully explored, and so the task at hand is to uncover phenomena that represent forms of tonality (Polth, 2018: 1).

² As Polth notes, the only article Simon published during his lifetime is: Simon, Albert. 1983. “Béla Bartók: ‘Secondes mineures – septièmes majeures’ (Mikrokosmos, VI/144)”. *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* 123: 82–86. Polth also cites Haas's statement from 2011 that two of Simon's original analyses are preserved at the Paul Sacher Foundation in Basel (Polth, 2018: 10).

As we will shortly demonstrate, the theory of pitch fields shares significant analogies with Schenkerian analysis in terms of its target repertoire, but their approaches are also noticeably different. More precisely, Michael Polth notes that Haas was a fine connoisseur of Schenkerian theories. However, his point of view suggests that the so-called “Ursatz Tonality,” which existed between 1730 and 1850, was dissolved and replaced by “pitch field tonality” (Tonfelder-Tonalität) (Polth, 2006: 168). Curiously, as Polth notes, Haas does not consider the nature of the two, what he somewhat vaguely calls, *transition periods* of tonality (1730–1850 and 1890–1920) (ibid.).³

What are pitch fields?

As Polth observes, “Pitch fields are structured inventories of tones.⁴ The principles according to which they are structured are the intervals fifth and the third. A pitch field is based on the concatenation of fifths or of fifths and thirds” (Polth, 2018: 2). Simon’s idea is that pitch classes can be organized from the lowest to the highest in every structural segment of a composition. If this resembles the fundamental principles of set theory, we imagine that it is not incidental. Then, a new interval of an upper fifth is added to each of these tones, because this is the first interval above the tritonal division of the octave.⁵ In any case, there are three possible results, and Simon calls them *Function* (German: Funktion), *Construct* (German: Konstrukt), and *Fifths-row* (German: *Quintenreihen*).⁶ (Cf. Haas, 2004: 11–31) Then, in the next step, the tones arranged like this must be (once again) organized from the lowest to the highest, yielding one of three possible “scalar” results.

The first result is the octatonic scale (derived from the Function). However, neither Simon nor Haas calls it that (Haas uses the term *Messiaen’s second mode*) (ibid., 12). The Function can be seen in a few other ways, for instance, as a diminished seventh chord on one tone, with another diminished seventh chord above it at the fifth interval (at the same time, it is also a half-step above the lower seventh chord). Since one Function contains eight tones out of twelve, two more functions complement the tones up to the chromatic total. As for categorizing the Functions, Simon borrows the traditional Rameau-Riemannian terminology and, if we take, for instance, a C-scale, the Function in which the tones are C as the lowest (root) and G (as its dominant) is called tonic; the one where the tones are G and D is dominant; and the tones are F and C is subdominant (ibid., 13):⁷(see Figure 1).

3 Perhaps Haas is somewhat liberal with his terminology. The logic behind his claim lies in the notion that the Schenkerian “Ursatz-tonality” began to dissolve between 1730 and 1850 (Polth, 2006: 168). However, this would imply that the “pure” pitch-field tonality existed only between 1850 and 1890 – which is, likewise, a rather bold assertion.

4 From this point forward, we will refer to the tones as “pitch classes”.

5 We want to emphasize that this step is not mentioned in Haas’s original edition but is implied in Polth’s article (Polth, 2006: 171); however, we practice it on our side for analytical precision.

6 For practical reasons, we will capitalize the names of the pitch fields throughout the text. This practice is useful for distinguishing, for instance, tonal functions from the pitch field Functions, which Haas also named tonic, subdominant, and dominant.

7 Polth’s observation is particularly significant, as he directly compares the concept of function with

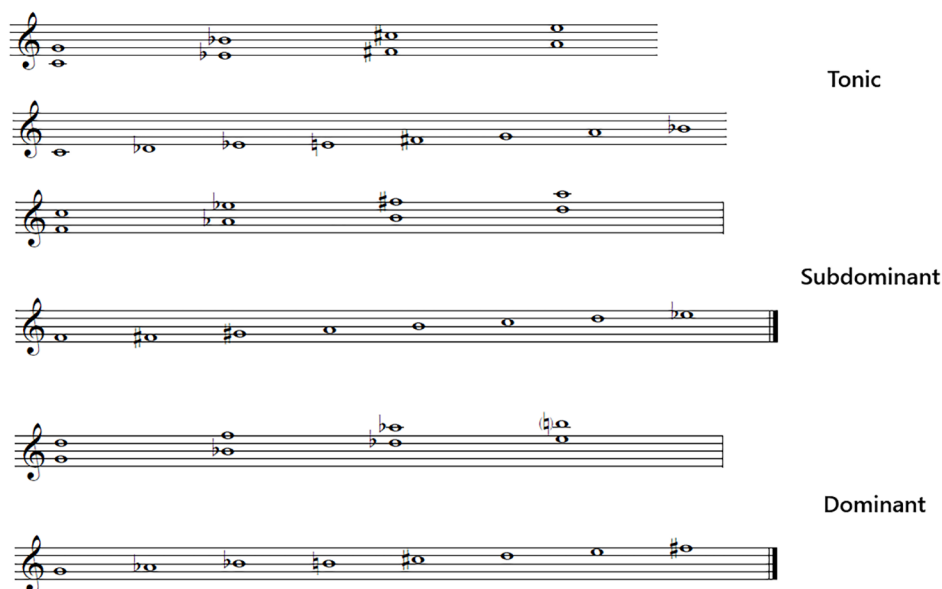


Figure 1. Overview of the genesis of the *Function* pitch field and associated octatonic scales.

The result of the *Construct* is called the hexatonic scale, which involves alternating minor thirds and minor seconds. It can also be seen as an augmented triad, with another analogous triad transposed on the upper triad of the root tone. Each Construct contains six tones, and there are four of these fields: IA, IB, IIA, and IIB (ibid., 29) (see Fig. 2).

Riemann's understanding of this terminology, citing as examples the alternatives to the tonic in C major: the parallel t (C–E Flat–G), the relative Tp (A–C–E), TP (A–C Sharp–E), tP (E Flat–G–B), and tp (E flat–G flat–B flat), while Simon supplements this set of tones and chords with F Sharp–A Sharp–C Sharp and F Sharp–A–C Sharp (Polth 2018, 2).



Figure 2. Overview of the genesis of the *Construct* pitch field and associated hexatonic scales.

Finally, the third field is called the Row of fifths or Fifths-row (*Quintenreihe*), in which, quite simply, fifths follow one another⁸ (ibid., 19). It is important to note that a perfect fifth is *not* a pitch field in itself. The smallest pitch field has three tones and is called a *tritone*; a pitch field with four tones is a *tetratone*, with five a *pentatone*, and so on (see Fig. 3). Theoretically, a pitch field with eight-fifths (an *octatone/octotone*) would veer into the domain of chromaticism because it contains a minor second above the starting note (ibid.: 19–23). In Simon's practice, the row of fifths is primarily used in post-tonal music (ibid.: 19, 22–25).

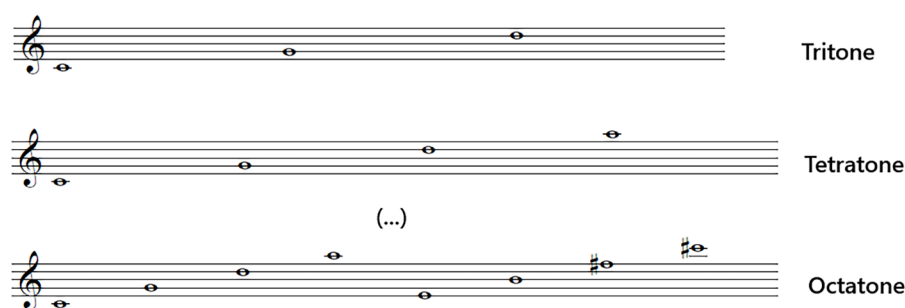


Figure 3. Overview of *Fifths-row*

⁸ In his book, Haas first considers Fifth-rows and then Constructs. The logic of the analysis and the nature of these fields, however, dictate that we, similar to Polth, approach this in the reverse order (cf. Polth, 2006: 171).

Mathematical combinations and practice allow multiple fields to emerge simultaneously (ibid.: 32–35). Ultimately, the Fifths-row will, sooner or later, lead to the genesis of one of the other two field categories. However, combinations of multiple fields are expressed when applying the Schenkerian reduction, similarly to Haas, as we will discuss shortly. A notable parallel with Schenker is that Haas himself applies this methodology on a higher level, attempting to reduce an entire piece to as few pitch fields as possible, which are usually in chronological cohesion or sometimes in collision – in a word, combining multiple pitch fields at the same time on different levels is essentially the rule.

Pitch field theory is not the only analytical approach of this kind; certain pitch fields can also be found under different names (Polth, 2018: 2). In addition to the aforementioned contributions by Lendvai and Gárdonyi, it is worth noting that Albert Jakobik, as Polth observes, identified the fifths-row in Debussy's music as early as his 1977 analysis (ibid.). Discussions concerning the identification of the octatonic scale within the substructure of certain tonal compositions remain ongoing, albeit approached through different methodologies (cf. ibid.).

However, the approach developed by Simon and Haas is perhaps most closely related to Fred Lerdahl's tonal pitch space theory, sharing a similar emphasis on the centrality of pitch while significantly downplaying the temporal dimension of a musical work. As Lerdahl himself states:

A tonal hierarchy is a nontemporal mental schema that listeners utilize in assigning event hierarchies to pitch sequences. For example, listeners of Classical music understand chromatic inflections within a diatonic framework, and they employ the distance from the tonic on the circle of fifths to determine harmonic domination or subordination. Such schemas arise from listening experience through the filter of our general musical cognitive capacity (Lerdahl, 1988: 316).

Nonetheless, while Lerdahl still attributes a significant role to cognition and perception, Simon and Haas delegate the function of their method entirely to analytical procedures.

Related elements can also be deduced from the works of Richard Cohn and Richard Taruskin.

If we take a look at this sketch from Haas's book (see Figure 4), we will at least learn something about the emergence of this methodology, but also about its similarities with transformative–Neo–Riemannian theory. On the vertical axis, on the left side, we have tones organized in an octatonic sequence.⁹ On the horizontal axis, we have the above-mentioned names of the triads. Xs mark the pitches within these triads. If we

⁹ Please note that this refers to the German or Serbian nomenclature

were to understand these triads as traditional tonic functions, then parallel and relative keys would alternate (consider enharmonic notation!), and in their relationships, just one tone each, which is a typical move from NRT. Applying similar transformational logic, Simon formulated the concepts of the Fifths-row and construct, but, of course, in different chord and tonal relations.

b					x	x	x		
a		x	x	x					
g	x						x	x	x
fis				x	x	x			
e	x	x	x						x
dis						x	x	x	
cis			x	x	x				
c	x	x						x	x
	C-dur	a-moll	A-dur	fis-m.	Fis-d.	es-m.	Es-d.	c-moll	C-dur

Figure 4. Haas's Display of chord relationship represented in the Tonic Function from C. The vertical axis displays tones in octatonic organization, while the horizontal axis shows major and minor chords organized by descending minor thirds until the circle is closed. Identical transformative properties are also found in Neo-Riemannian theory(reproduced from *ibid.*, 11)¹⁰

Application on highly chromatic tonality

The very title of Haas's book should indicate which repertoire is the chief target of Simon's methodology: works ranging from early Romanticism to the 12-tone system. Haas reports that, in Simon's practice, he also saw some analyses of compositions dating from the early classicist period and even going back to C. P. E. Bach (Haas, 2004: 10).

However, although the acoustic-mathematical approach does allow such endeavours, the practice has shown that the highly chromatic works from the second half of the nineteenth century constitute the optimal middle ground for applying the pitch field theory. Traditional harmonic analysis can still be applied with complete certainty to the works of early Romantic composers from the first half of the century, and we believe that there is no need to explain the applicability of the traditional forms of analysis. When it comes to atonal music, although Haas does analyze some pieces by twentieth-century composers such as Schönberg, Webern, and Stravinsky, and Simon's

¹⁰ See also Cohn, 1998: 172.

method is applicable, the set theory seems more effective. Highly chromatic works – the opuses of Liszt, Wagner, Franck, Debussy, and all composers that display a vaguer tonality and less clear chord relations – are the most suitable analytical repertoire for this methodology. Namely, all harmonic analysts are familiar with functional and chord polysemy in the chromatic-enharmonic context. Therefore, the starting point is that tonality, as such, certainly still exists (we might refer to it as late tonality or, in some cases, post-tonality). Still, this theory does not deal with traditional harmonic functions; instead, it turns to tones and consonance and attempts to organize them into groups that make sense.

Let us examine an analysis from Haas's book Liszt's Piano Miniature *Am Grabe Richard Wagners* (see Fig. 5.1).

Figure 5.1. Haas's Analysis of the entirety of Liszt's piano miniature *Am Grabe Richard Wagners*(reproduced from *ibid.*, 48)

Haas analyzed the entire piece, and as you can see from this figure, there are noticeable similarities between the reductionist and the Tonfelder approach. However, the example also reveals the possibility that different pitch fields can co-exist on different levels. For instance, here we have the simultaneous appearance of the Construct IIB between bars 1 and 39 – the hexatone from F sharp to E sharp between bars 1 and 37 – and the tonic Function between bars 1 and 27.¹¹

We shall now examine how this methodology works on the micro-level – specifically, in the opening eight bars of the composition that manifest the unison (see Fig.5.2).

¹¹ In this case, Haas had already analyzed the piece described above and did not go into the details of this reduction. Haas himself retells the analysis details on pages 46 and 47 of his book (Haas, 2004: 46–47), and this description and brief conclusions are ours, derived from his diagrams.

Figure 5.2. Haas's Analysis of the first five bars of the same composition (ibid.: 49)

In the third system, the author localizes the construct IIb, and in the second system, names the recurring tones in this construct. In this way, he reduces the entire introduction to C sharp, F, A, and A sharp/B flat. With further reduction, in the fourth system, the construct is reduced to just three structural tones: C sharp, B, and F sharp, with which this transposed motif begins. Finally, in the fifth row, the author realized that, considering all tones, the hexatone from F sharp to E sharp underpins the entire segment.

In Figure 6, we approach the two bars from Debussy's *Fantaisie* for piano and orchestra (see Figure 6.1).

Figure 6.1. Bars 21 – 22 of Debussy's *Fantaisie* for piano and orchestra

Perhaps because our insights stem primarily from harmonic analysis, we see the value of this methodology not in its application to entire compositions but on the micro-level. In bars 21 and 22 of this piece, we see two passages. The first is found in the C Sharp Mixolydian mode and the second in the C Sharp anhemitonic pentatonic scale. So, in both cases, we notice a slight divergence from the classic major-minor tonality (see Fig. 6.2). However, bar 22 can be analyzed differently using the theory of pitch fields (see Fig.6.3).

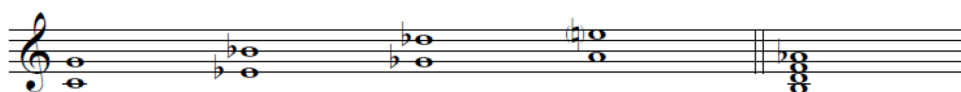


Figure 6.2. Pitch field analysis of b. 21 of the previous example: selection of utilized tones, isolating unused tones in a diminished seventh chord from “B”



Figure 6.3. Pitch field analysis of bar 22 of the same example: the intertwining of the pentatone from “E” and the octatonic scale from “C”

A classic selection of structural tones allows us to infer that we have a Function (a subdominant Function in the pitch field paradigm) from pitch C, adding tones B and D, which would not normally belong to this function. Suppose we include the remaining two tones of the chromatic scale that did not appear, F and A flat. In that case, we get a diminished seventh chord of B-D-F-A flat, which can – very conditionally – be treated as the seventh degree for this Function (although, in fact, these four tones should belong to the tonic Function). However, we run into a problem with the treatment of tone D, which was omitted in this passage, emphasized on the first beat, and doubled in the orchestra and piano. Hence, we have no choice but to declare the tone D a structural one and conclude that what we have here is the intertwining of two pitch fields – a function from C and a pentatone from E. Additionally, suppose these two bars are considered solely in terms of scale. In that case, we can say that another scale joins the Mixolydian mode and the anhemitonic pentatonic scale, the octatonic scale, implied in the function.

Drawbacks

No analytical method has one meaning, nor is it perfect. Even more troublingly, it can often lead us to the wrong conclusion. Let us recall, for example, how many times we spent an entire minute (or more) poring over just one chromatically altered chord and trying to understand its role in a given harmonic segment of a piece in the framework of a certain key. Our previous knowledge, conditioned by the given methodology, would often obscure some much more straightforward solutions.

The theory of pitch fields is no exception to the risk of the methodology concealing some answers. Classifying a certain segment into one of these three rigid boxes can still lead to factual errors.

An illustrative example is a mistake we made when preparing our doctoral dissertation, which pertains to this transition from Franck's *Grande pièce symphonique* (see Fig. 7.1).

The figure displays a musical score for measures 34-37 of Franck's *Grande pièce symphonique*. The top system is a grand staff with a treble and bass clef. Measure 34 shows a whole note chord in the bass clef (F, C, G) and a whole note chord in the treble clef (F, C, G). Measure 35 shows a half note chord in the bass clef (F, C, G) and a half note chord in the treble clef (F, C, G). The bottom three staves show the pitch field analysis, with notes marked as *pp*, *cresc.*, and *ppp*.

Figure 7.1. Pitch field analysis of Franck's *Grand pièce Symphonique*, b. 34–37 with obvious false results.

If we apply the pitch field theory method, we can potentially see two diminished seventh chords: one beginning with E and the other with F sharp. In this case, we must implicitly add the tones C sharp or D flat. Suppose we follow the standard method of pitch field theory and add perfect fifths to the tones of these chords. In that case, we get two octatonic sequences that “act” concurrently: both begin with an E, but the first has the interval of a minor and the second of a major second.

However, a much simpler solution lies right before our eyes (see Fig. 7.2). If we disregard the tones that appear in this virtual construction and organize the remaining ones from lowest to highest, we arrive at a corresponding octatonic sequence – simply because we skipped a step in the analytical process.

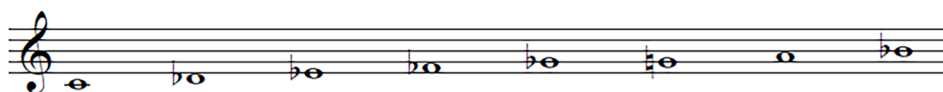


Figure 7.2. The Octatonic sequence from the previous example, which is not “graspable” using pitch field analysis.

At this point, we can once again raise the question of the imperfections in the technical execution of such an analysis, namely, that the spirit of Tonfeld tonality, which Haas discusses, is probably much more in the sense of the other solution we offered in Fig. 7.2.

The main shortcoming of pitch field theory, however, lies in the fact that – unlike most modern methodologies, and especially in contrast to traditional analysis – it entirely disregards voice leading. Instead, it focuses on pitch fields as fixed solutions: a passive space through which the musical flow unfolds in time, with the selection of this space largely left to the discretion of the individual analyst approaching the work.

While the similarity between Schenkerian theory and pitch field theory lies in their shared capacity to stratify a musical work into structural layers – so that, at various levels, different structural tones (in the former) or distinct pitch fields (in the latter) may emerge – this very disregard for voice leading represents the key distinction between the two approaches. On the one hand, although the Schenkerian approach seeks to simplify the understanding of a musical work’s structure through such stratification, the motion of tones within the unit of time, despite being reduced through various structural layers, remains central to its analytical logic.

On the other hand, while somewhat more accommodating in terms of repertoire and stylistic breadth, pitch field theory entirely disregards this aspect, transforming the temporal dimension into a kind of passive structure through which the musical flow moves in a selectively abstracted manner. As Michael Polth considers:

According to Schenker, however, prolongation follows rational ideas and is contingent on an underlying seven-note diatonic scale (major or minor) and counterpoint. Such conditions cannot be found in Haas's analysis, and moreover, they would not apply to much music composed after 1909, because diatonicism and counterpoint were no longer the basis of composition (Polth, 2018: 4).

Conclusion

Together with the Neo-Riemannian theory, the theory of pitch fields provides a well-grounded path for resolving harmonic analytical difficulties in highly chromatic tonality and possibly much more. Whereas NRT provides a solid foundation for understanding the transformability of consonance and chord roles within tonality, pitch field analysis offers a slightly broader context for understanding linguistic references. However, after almost ten years of using this approach, we would dare to say that even two decades after the publication of Haas's book, it is still in the early stage of its development and has a long evolutionary path to go before it can begin to approach universality and overcome its drawbacks. It remains to be seen whether analysts employing pitch field theory will, in the future, manage to overcome the aforementioned shortcomings of this methodology, most notably its neglect of linearity. This particular aspect may prove especially off-putting to those trained within the framework of Schenkerian principles.

This method could certainly prove highly effective in performance practice, for at least several reasons:

1. It provides insight into structural layers that are not readily apparent through traditional formal analysis of tonal works;
2. It is not dependent on the abstraction of the Schenkerian *Ursatz*, which can often be complex and inconclusive, and therefore
3. It is relatively straightforward and does not require extensive analytical experience.

For now, it remains a useful supplement to the commonly used analytical methods, and it is up to theorists and analysts to do what they can to make this promising method more than that.

REFERENCES:

1. Cohn, Richard. 1998. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective", In *Journal of Music Theory*, 42(2), 167–180.
2. Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London & Melbourne: J.M. Dent & Sons Ltd.
3. Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
4. Haas, Bernhard. 2004. *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

5. Lerdahl, Fred. 1988. "Tonal Pitch Space". In *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 5(3), 315–349.
6. Polth, Michael. 2018. "The Individual Tone and Musical Context in Albert Simon's *Tonfeldtheorie*" In *Music Theory Online*, 24(4), 1–10.
7. –. 2006. "Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas, 'Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon', Wilhelmshaven: Noetzel 2004". In *ZGMTH*, 3(1), 167–178.
8. Schenker, Heinrich. 1935. *Der freie Satz. Das erste Lehrbuch der Musik*. Vienna: Universal-Edition A.G.

Osvrt na prednosti i ograničenja Šimonove teorije tonskih polja kroz analizu visoko hromatizovanih segmenata repertoara devetnaestog veka

Apstrakt: Teoretičari i analitičari koriste različite metodologije u pristupu tonalnom repertoaru, počev od „tradicionalne” harmonske analize, preko šenkerijanskog redukcionizma do neo-rimanovskih transformativnih shvatanja. Čineći to, oni potvrđuju starije hipoteze ili otkrivaju „nevidljivu” fundamentalnu logiku.

Među metodološkim pristupima koji su se razvili u protekle dve decenije, teorija tonskih polja (nem. *Theorie der Tonfelder*) se na svojevrsan način izdvojila. Ovaj inovativni pristup razvio je mađarsko-nemački dirigent Albert Šimon (1926–2000), a nadalje pojasnio njegov sledbenik Bernhard Has (1964–) u knjizi *Die Neue Tonalität von Schubert Bis Webern. Hören Und Analysieren Nach Albert Simon (Novi tonaliteta od Šuberta do Veberna. Slušanje i analiziranje prema Albertu Šimonu)*. Ova knjiga donosi svežu percepciju ovih ideja. Teorija tonskih polja, iako bazirana na šenkerijanskim shvatanjima, svodi visoko-hromatizovana tonalna dela na tri tonska polja (nem.): *Funktion, Konstrukt i Quintreihe* (funkcija, konstrukt i kvintni krug). Ovakav jedinstveni pristup u organizaciji tonova ishoduje svega tri lestvična sistema: oktatonsku (umanjenu) skalu, heksatonsku lestvicu i kvintni krug.

Teorija tonskih polja se delimično raširila prethodnih decenija – primarno na nemačkom govornom području i u nekim drugim zapadnoevropskim zemljama, što je za rezultat dovelo do novih analitičkih uvida. Međutim, treba imati u vidu da praksa ukazuje i na određena ograničenja, do kojih prevashodno dovode tehničko-metodološki aspekti. Prepoznavanje ovih ograničenja ključno je za potpuno razumevanje teorije tonskih polja. Glavni cilj ovog rada, stoga, leži u demonstraciji analitičkih prednosti i nedostataka ove teorije. Ovo se čini na pažljivo izabranom repertoaru, pogodnom za prikazivanje efikasnosti i mogućih nedostataka u praksi. Čineći to, želimo jasno da pokažemo primenljivost teorije tonskih polja na visoko-hromatizovanim delima 19. veka.

Ključne reči: Teorija tonskih polja, Albert Šimon, Bernhard Has, tonalitet, 19. vek

Harmonija u fragmentu *Sonate u cis-molu* (1887.) Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina

Apstrakt: *Sonata u cis-molu*, skladana 1887. godine, nedovršeno je rano djelo Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina. U rukopisu koji se čuva u Skrjabinovu muzeju u Moskvi ostalo je sačuvano 86 taktova prvoga stavka, a ovaj je fragment prvi put objavljen tek 1997. godine, čak 110 godina nakon nastanka. S obzirom na to da je Skrjabin ovaj fragment *Sonate u cis-molu* skladao između drugih dviju, mnogo poznatijih ranih sonata (*Sonata u gis-molu* iz 1886. i *Sonata u es-molu* iz 1889. godine), analiza ovoga fragmenta neizostavan je korak u definiranju ranoga skladateljskog stila. Stoga se, nakon osvrta na povijesni kontekst nastanka *Sonate u cis-molu* te na stanje dosadašnjega istraživanja, u članku analizira harmonija fragmenta, kao jedan od glazbenih elemenata čijom se analizom daje doprinos razumijevanju skladateljskog stila. Analiza se temelji na izdanju izdavačke kuće Bärenreiter urednika Kristofa Flama (Christoph Flamm) iz 2011. godine, a analitička je metodologija idiosinkratski amalgam tradicionalne analize stila američkog muzikologa Džena Larua (Jan LaRue) i konvencionalnoga analitičkog pristupa harmonijskoj analizi koji je autor članka koristio u svome diplomskom radu o Skrjabinovim ranim sonatama. Vodeći se Laruovom metodologijom, elementi harmonije (utjecaj programa, polifoni elementi, akordni vokabular, harmonijski ritam, unutarnji tonalitetni odnosi, odnosi između stavaka i dijelova, etape tonalitetnosti i glavne uloge harmonije) analizirani su na tri strukturne razine forme (tj. rasta, po Laruovoj terminologiji): makrorazini, mezorazini i mikrorazini.

Ključne riječi: Aleksandar Nikolajevič Skrjabin, sonata, harmonija, analiza stila, harmonijska analiza

Rad primljen 14. 3. 2025.

Rad prihvaćen 30. 5. 2025.

¹ <https://orcid.org/0009-0004-6130-8241>; iprajdic@muza.hr, ivorprajdic@gmail.com

Uvod

Nedovršena *Sonata u cis-molu* Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina do sada nije bila poznata široj stručnoj javnosti, koliko je poznato autoru ovoga teksta. O tome svjedoči i činjenica da se, osim usputnog spominjanja u historijsko-biografskom kontekstu (Ballard, Bengtson i Bell Young, 2017: 36; Bosshard, 2006: 222; Fedjakin, 2004: 543; Hanin, 1995: 672; Lobanova, 2004: 336; Rubcova, 1989: 435), o njoj ne mogu pronaći nikakvi dublji analitički uvidi.² U ovome članku dan je analitički pregled harmonije u ovoj sonati, prema idiosinkratskom amalgamu metodologije analize stila američkog muzikologa Džena Larua (Jan LaRue, 1962; 1968; 1973; 1981; 2001a; 2001b; 2001c; 2011) te konvencionalnoga analitičkog pristupa harmonijskoj analizi³. Novina koju ovaj članak donosi je primjena Laruove metode analize harmonije u okviru njegova šireg analitičkog okvira koji počiva na analizi pet elemenata – zvuk, melodija, harmonija, ritam i rast⁴ – na Skrjabinov fragment *Sonate u cis-molu*⁵. Dakle, ovaj članak donosi detaljan analitički uvid u Skrjabinovu *Sonatu u cis-molu* (kao dio skladateljeva sonatnog opusa) iz aspekta jednoga od Laruovih pet elemenata analize stila (harmonije).

Sve što je od Skrjabinove *Sonate u cis-molu* ostalo jest prvih 86 taktova prvoga stavka, autoru članka za sada dostupnih jedino u izdanju svih skladateljevih klavirskih sonata izdavačke kuće Bärenreiter,⁶ u kojemu su „neobičnosti u notaciji zadržane koliko

2 Zanimljivo je da neke od autoritativnih biografija uopće ne spominju ovu ranu sonatu, niti u samome tekstu, niti u popisima Skrjabinovih djela (Asafjev, 1921; Belza, 2023; Bowers, 1996; Deljson, 1971; Gunst, 1915; Kelkel, 1999; Macdonald, 1978; Mihajlov, 1982; Powell, 2001; Schibli, 1983). Slično tome, o ovoj se sonati ne može ništa pronaći niti u radovima koji se bave proučavanjem Skrjabinova sonatnog opusa kao cjeline (Meshišvili, 1981; Pavčinskij, 1979; Song, 2018; Stegner, 1953; Strampe, 1981), a iz razdoblja skladanja *Sonate u cis-molu* nije sačuvano niti jedno Skrjabinovo pismo (Skrjabin, 2003), kao ni kakav drugi skladateljev zapis vezan uz ovu sonatu (Skrjabin i Nicholls, 2018).

3 Ovakav je pristup autor ovoga članka već koristio u svome diplomskom radu o Skrjabinovim ranim sonatama (Prajdić, 2017). U njemu su primjenom konvencionalnoga analitičkog aparata harmonijski i formalno analizirane četiri rane Skrjabinove sonate: dvije neobjavljene (*Sonata-fantazija u gis-molu* iz 1886. te *Sonata u es-molu* iz 1889. godine), *Prva sonata u f-molu*, op. 6 i *Druga sonata-fantazija u gis-molu*, op. 19. U tom bi se smislu ovaj analitički pregled mogao shvatiti kao nadopuna toga diplomskog rada i doprinos daljnjem proučavanju Skrjabinovih sonata, čime se autor (također pomoću Laruove metode analize stila) trenutno bavi u okviru izrade svoje doktorske disertacije. Diplomski rad autora javno je dostupan na sljedećoj poveznici: <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza:1409>.

4 Laruov ekvivalent vrlo široko shvaćenoj formi koja je posljedica prva četiri elementa.

5 Ovaj fragment za vrijeme pisanja diplomskoga rada autoru još nije bio dostupan pa tamo nije ni analiziran.

6 U istome, prvom svesku ovoga izdanja nalaze se i fragmenti nešto kasnije planirane *Sonate u gis-molu*, iz 1892. godine (Skrjabin, 2011: 122-123). Međutim, ova četiri fragmenta ne predstavljaju neprekinut glazbeni tijek, već zasebne fragmente (prvoga) stavka ove sonate, tako da nisu podobni za dublju glazbenoteorijsku analizu. Više informacija o ovim fragmentima i njihovoj kasnijoj potencijalnoj prenamjeni u skladateljevu *Etidu u E-duru*, op. 8, br. 5 čitatelj može pronaći u Flamovu predgovoru prvoga sveska Skrjabinovih sonata (Flamm, 2011: XL).

god je to bilo moguće“ (Flamm, 2011: XXXVII).⁷ Velika većina autora navodi da *Sonata u cis-molu* datira iz rujna 1887. godine, dok Jurij Hanin piše da je „u razdoblju između mladenačke *Sonate u es-molu* i *Prve sonate u f-molu*, op. 6, Skrjabin napisao najmanje dvije neuspjele ‘prve’ sonate, u cis-molu i g-molu“ (Hanin, 1995: 672). To bi pak značilo da je Skrjabin *Sonatu u cis-molu* započeo između 1889. i 1892. godine, što je malo vjerojatno, kako zbog neslaganja s većinom drugih izvora koji tu sonatu spominju, tako i zbog činjenice da ona, iako je nedovršena, umnogome zaostaje za spomenutom *Sonatom u es-molu*. Rukopis *Sonate u cis-molu* čuva se u Skrjabinovu muzeju u Moskvi, a prvi je put izdana tek 1997. godine.⁸ Daniel Boshard (Daniel Bosshard) u svome tematsko-kronološkom popisu Skrjabinovih djela navodi posvetu ove sonate skladateljevoj ranoj ljubavi Olgi Monigeti (Monighetti; Bosshard, 2006: 222), iako neki specifičan programni sadržaj nije poznat i nije impliciran u samoj skladbi.

Naravno, zbog nedovršenosti *Sonate u cis-molu* i njezina prvog stavka sve su analize na razini makrostrukture polovične: stavak staje u drugoj polovici provedbe prvoga stavka, tj. na početku trećega odsjeka središnjega dijela provedbe, što je otprilike polovina stavka ili nešto više. To se daje iščitati iz provedbenog načina rada s materijalom i tonalitetnoga plana te činjenice da do 86. takta nema zastoja na dominantni osnovnog tonaliteta, tipičnoga za završni dio provedbe koji priprema reprizu, a koji se očekuje s obzirom na to da se radi o Skrjabinovu ranom opusu. Radi lakšega snalaženja u daljnjem tekstu, u Tablici 1 slijedi kratak pregled forme ovoga stavka (što je istovremeno i pregled forme cijele sonate s obzirom da su i stavak i sonata, nažalost, ostali nedovršeni).

⁷ Svi prijevodi u članku su autorski.

⁸ Prvo izdanje nije dostupno autoru ovoga članka, ali ga spominju i Flam (2011) i Boshard (2006). Dostupno je u sklopu zbirke Skrjabinovih mladenačkih djela: Skrjabin, Aleksandar. 1997. *Jugendwerke für Klavier*. Ardez (Švicarska): Edizium Trais Giats (Ed-Nr. ETG 106).

dijelovi oblika	taktovi	tonalitet(i)	mikroforma	napomene
EKSPozICIJA	1 – 32	cis	-	-
Uvod	1 – 4	cis	rečenica (4)	kratak uvod u maniri orkestralnog <i>tutti</i> -ekvisona
Prva tema	5 – 8	cis	rečenica (4)	prva tema i most skladani kao rečenice u periodi (4+8)
Most	9 – 16	cis – gis	rečenica (8)	
Druga tema	17 – 24	As	perioda (4+4)	tonalitet durske dominante, uz enharmonijsku zamjenu
Završna grupa	25 – 32		dvostruka rečenica (2x4)	
PROVEDBA	33 – 86	cis – Ges	-	-
Uvodni dio	33 – 40	cis – gis	perioda (4+4)	dio analogan prvoj temi i mostu iz ekspozicije
Središnji dio	41 – 86	cis – Ges	-	simetrija tipa <i>A-B-A</i> između odsjeka (prema tematskom materijalu)
1. odsjek	41 – 60	cis – B	fragmentarna struktura; simetrija tipa <i>a-b-a</i> u proporcijama ([4+4] + 4 + [4+4])	rad s materijalom prve teme i mosta
2. odsjek	61 – 80	B – b	dva pododsjeka: perioda (4+4, tt. 61 – 68) i rečenica s vanjskim proširenjem (tt. 69 – 80)	materijal druge teme; tonalitetni kontrast između pododsjeka (B: – b:); zastoj na dominantni (tt. 76 – 80)
3. odsjek	81 – 86	b – Ges	fragmentarna struktura (4+2+?)	odsjek analogan 1. odsjeku središnjeg dijela provedbe (transponiran u b-mol)

Tablica 1. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Pregled forme.

Za kraj ovoga kratkog uvoda u analizu fragmenta ove sonate valja napomenuti da je Kristof Flam (Christoph Flamm), urednik Bärenreiterova izdanja (Skrjabin, 2011), ispravio razne pogreške prisutne u rukopisu, ali su ipak ostale prisutne neke za koje je teško zaključiti jesu li potekle iz samoga rukopisa ili su previd urednika. Zamijećene pogreške nalaze se u Tablici 2:

str.	takt	doba	stoji	treba biti	napomena
117	9	4	<i>Fisis</i>	<i>Fis</i>	Nedostaje povisilica za ton <i>Fis</i> , iako je Flam stavlja u diskant (<i>fis'</i>).
117	12	3	<i>cis'</i>	<i>c'</i>	Nedostaje razrješilica za ton <i>c'</i> , iako je Flam stavlja na analognom mjestu u modelu sekvence u 11. taktu (<i>g</i>).
117	14	4	<i>fisis'</i>	<i>gis'</i>	Po logici transpozicije modela u sekvenci (tt. 13 – 15) pa stoga i analogne četvrte dobe u 13. taktu, na ovoj bi dobi trebala biti vodica A-dura (ton <i>gis'</i>), u koji se sekventno modulira. ⁹
119	43	1	<i>his</i>	<i>a</i>	Po logici latentnog unutarnjeg glasa u tt. 43 – 44 (<i>a – gis</i>) te analognim mjestima u tt. 47 i 83 (u <i>gis</i> -molu i <i>b</i> -molu) na prvoj bi dobi trebala stajati osminka <i>a</i> .

Tablica 2. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak Popis notografskih pogrešaka.

*Makrostruktura*¹⁰

Makrostruktura se u slučaju ove nedovršene sonate i nedovršena stavka svodi na odnos ekspozicije i provedbe sonatnoga *Allegra* te na ovaj stavak kao (nedovršenu) cjelinu, zbog čega je potpun skup harmonijskih odnosa dijelova forme na makrorazini

9 „Da bi harmonijski pripremio nastup druge teme [u As-duru, op. prev.], (...) njezinu sekundarnu dominantu [točnije, dominantu dominante, op. prev.] zapisao je u nerazumljivom tonalitету, Ais-duru, da bi na kraju i sam posrtao zbog predznaka koji iz tog tonaliteta proizlaze. U ovom odlomku rukopis sadrži alteracije i natpise koji upućuju u smjeru B-dura, sugerirajući da ih je naknadno dodao netko drugi, vjerojatno Sergej Tanjejev, koji je Skrjabinu održavao sate iz teorije glazbe od 1885. godine.“ (Flamm, 2011: XXXVII) Vodeći se logikom Flamova komentara, vjerojatan razlog i ovoj pogrešci je neuobičajen tonalitet, Ais-dur, koji je, čini se, negativno utjecao ne samo na Skrjabina, nego i na inače postojanu Flamovu uredničku preciznost.

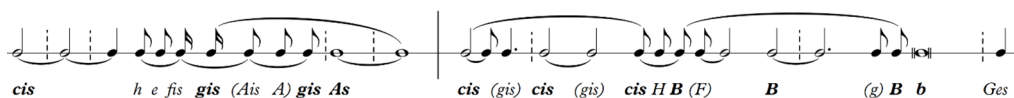
10 Detaljne harmonijske analize stavka koje su nadopune svim raspravama o harmoniji u ovome članku nalaze se u Prilozima 1 i 2. Za potpuno bi razumijevanje teksta čitatelj trebao imati partituru tijekom čitanja, s obzirom da bi velik broj potrebnih notnih primjera iziskivao previše prostora i stvorio teško prohodan tekst pri čitanju. Stoga su u cijelom tekstu detaljno označeni brojevi taktova na koje se određeni analitički komentar odnosi.

teško utvrditi s potpunom sigurnošću. Harmoniju na makrostrukturnoj razini odlikuje sličnost u stupnju disonantnosti ekspozicije i provedbe, iako provedbom uvjerljivo dominira tamnija, molska boja, dok je u ekspoziciji taj odnos ravnopravan. Zanimljivo je da su najdisonantniji dijelovi ekspozicije (most, tt. 9 – 16) i provedbe (prvi odsjek središnjeg dijela provedbe, tt. 41 – 60) na ekvivalentnim pozicijama u ekspoziciji, tj. provedbi i identične funkcije: oba dijela predstavljaju formalnu disonancu nastalu uslijed sukoba pri prijelazu s materijala prve na materijal druge teme. Po pitanju tonalitetnosti, ona je objedinjena, bez narušavanja funkcionalnosti, dok je izbor tonaliteta za pojedine dijelove stavka konvencionalan, pa i ultrakonvencionalan. Primjerice, uvodni dio provedbe (tt. 33 – 40) dosta se dugo kreće u osnovnom tonalitetu i ponavlja materijal prve teme, nakon čega modulira u tonalitet molske dominante tako da sve do početka razrade materijala u središnjem dijelu provedbe (t. 41) nije jasno je li riječ o ponavljanju ekspozicije ili početku provedbe (o čemu piše i Flam¹¹), a i tada se ta razrada prvih devet taktova odvija isključivo u cis-molu i gis-molu (tt. 41 – 49), tonalitetima tonike i (molske) dominante.

Strukturno značajni tonaliteti stavka su, naravno, tonaliteti prve (osnovni tonalitet stavka, cis-mol) i druge teme u ekspoziciji (nešto rjeđi tonalitet durske dominante, As-dur, dakle, uz enharmonijsku zamjenu), ali se njima u provedbi pridružuju udaljeni, medijantni B-dur (već nagoviješten, kao B-duru enharmonijski identičan Ais-dur, vrlo naglim tonalitetnim skokom u tt. 13 – 14 te nakratko u t. 51, neposredno prije njegove „prave“ pojave u tt. 57 – 68) i njegov istoimeni tonalitet, b-mol (tt. 69 – 84). U stavku prevladavaju dijatonske i kromatske modulacije (najčešće s pomoću kromatske promjene akorda), srednje učestale su promjene tonaliteta mutacijom i tonalitetnim skokom, a jedina enharmonijska modulacija prisutna je u 12. taktu. Skrjabinovo omiljeno sredstvo moduliranja svakako je sekvenca, a obično je udaljenost početnog i ciljnog tonaliteta u tom tipu modulacija ili za (čistu) kvintu ili za sekundu. Odnosi početnih i ciljnih tonaliteta za kvintu i sekundu uzlazno ili silazno svakako prevladavaju u većini stavka, što je vidljivo i u Primjeru 1¹²:

11 „Ništa manje nejasan nije njegov [misli se na stavak, op. prev.] formalni plan: skladatelj, nakon iznošenja dviju tema, nije u stanju odlučiti se između (variranog) ponavljanja ekspozicije i jasnog početka provedbe.“ (Flamm, 2011: XXXVII)

12 U Primjeru 1 dulja okomita crta u sredini predstavlja granicu između ekspozicije i provedbe, dok kraće isprekidane crte označavaju granice manjih dijelova i odsjeka forme, naznačenih u Tablici 1. Tonaliteti označeni podebljano od strukturne su važnosti za cijeli stavak, dok su ostali tonaliteti ornamentalni. Tonaliteti u zagradama predstavljaju izmjenične uklone u ornamentalne tonalitete, nakon kojih se događa povratak u polazni strukturni tonalitet. Implicirana trajanja harmonijskih „polja“ strukturnih tonaliteta, koja se dobivaju kad se zanemare izmjenični ukloni u ornamentalne tonalitete, označena su *legato*-lukovima iznad nota, dok lukovi ispod nota označavaju sekvence (treba ih razlikovati od ligatura, koje ovdje imaju svoju uobičajenu funkciju). Ovaj primjer predstavlja nešto detaljniji način prikaza tonalitetnog plana na razini makroforme u odnosu na onaj prisutan u diplomskome radu autora (Prajdić, 2017).



Primjer 1. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski ritam (osminka = 1 takt).

Mezostruktura

Harmonijske osobine dijelova na mezostrukturnoj razini pridonose diferencijaciji dijelova forme na mezorazini. Akordni vokabular prve teme i početka mosta (tt. 4 – 10) i njoj ekvivalentnog uvodnog dijela provedbe (tt. 33 – 40) predstavljaju većinom bazične dijatonske izmjenične i prohodne progresije, ali ponešto obogaćene blagom polifonizacijom sloga (imitacije motiva i zrcalno inverzan odnos linije basa i diskanta) te korištenjem variranih spojeva akorda umjesto autentičnih (akordi I. zamijenjeni su akordima VI. stupnja). Oba ova postupka rezultiraju slobodnim odnosom spram pitanja obrata akorda, tako da se kvartsektakordi u tom kontekstu koriste kao samostalne, konsonantne harmonije. Osim toga, bazičnost harmonije prve teme (t. 1) i analognih mjesta (tt. 5, 33, 37) koloristički obogaćuje pojava njemačkoga akorda (pravi alterirani povećani kvintsektakord), koji skladatelj koristi kao akord nedominantne funkcije, tj. kao izmjenični akord (alterirane) subdominantne funkcije¹³ između dvaju akorda toničke funkcije. Nastavak mosta karakteriziraju bogata kromatika (očigledna u liniji basa i bitna za kromatske modulacije) te upotreba zaostajalica i *appoggiatura* da bi se izbjeglo direktno rješenje dominantnih harmonija u konsonance, dok drugu temu u potpunosti karakteriziraju gotovo isključiva dijatonika te korištenje alteriranih akorda isključivo dijatonskoga tipa. Međutim, na kraju mosta (t. 16) i prvoga odsjeka središnjeg dijela provedbe (tt. 53 – 54, 57 – 58), a neposredno prije nastupa (materijala) druge teme (t. 17 i, analogno, 61) karakteristične su pojave francuskih akorda (pravih alteriranih povećanih terckvartakorda) u funkciji dominante dominante, uz uzlazne rastvorbe i pretpostavljenu upotrebu pedala, iza kojih slijedi generalna pauza. Ovaj harmonijsko-koloristički signal ima dvostruku ulogu: prva je uloga harmonijskog „oblaka“ u kojemu istovremeno kulminiraju i rasplinjuju se svi sukobi prethodnih harmonijski i tonalitetno nestabilnih dijelova, a druga je ostavljanje otvorenim harmonijskog tijeka tih dijelova. To povećava nestabilnost mosta i stvara izraženiji kontrast u odnosu na stabilnost i harmonijsku zaokruženost materijala druge teme koji slijede.

Upotreba neakordnih tonova također igra veliku ulogu u definiranju harmonijskog profila pojedinih dijelova i njihovih analogona u provedbi: za prvu temu karakteristične su kružne varijante izmjeničnih tonova u diskantu i basu (kromatske

¹³ O specifičnostima ovoga akorda kod Skrjabina već je bilo riječi u diplomskome radu autora (Prajdić, 2017), na stranici 25 i u fusnoti 15.

uključuju i smanjenu tercu jer su harmonijski vezane uz njemački akord), most karakteriziraju već spomenuti kromatski prohodni tonovi u liniji basa uz zaostajalice i *appoggiature* u gornjim glasovima, dok je za drugu temu i završnu grupu specifična mekša, većinom dijatonska neakordika, a posebno valja istaknuti (ritmiziranu) toničku pedalnu kvintu tijekom cijeloga trajanja završne grupe. Sekvence su prisutne uglavnom kao sredstvo modulacije karakteristično za razvojne dijelove oblika (most te prvi i treći odsjek središnjeg dijela provedbe). S obzirom na formalnu specijalizaciju i posebnu kolorističku kvalitetu, tri se harmonije mogu istaknuti kao motivski značajne: njemački akord u prvoj temi (t. 1), francuski akord u mostu (t. 16) te durski kvintakord I. stupnja s dodanom velikom sekstom u završnoj grupi (t. 28). Posebnu skupinu harmonija s velikim kolorističkim potencijalom predstavljaju akordi koji kao bazu imaju pedalni ili ležeći ton (označen ligaturom u Primjeru 2), a koji dominiraju završnom grupom što je čini i dijelom stavka s najviše izraženom kolorističkom ulogom harmonije. Pregled akordnoga fonda cijeloga stavka prikazan je u Primjeru 2:

M5/3 D5/3 S5/3 D7 S7 MS7 VD7 MM7 D9
(m. 9)

P6/5 P4/3 D5/3 D7 (D) D9/7 (D) MS7 (S) MM7 (S) D7 (DD)
(alt.) (alt.) +v.6 +Tped. +Tped. +Dlež. +Dped. +Dped.

Primjer 2. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Akordni fond stavka.

Akordni ritam također vrlo uspješno diferencira dijelove oblika: u prvoj temi, mostu i analognom uvodnom dijelu provedbe on je energičan, u četvrtinkama (većinom s ornamentalnim promjenama harmonija), u drugoj temi i središnjem dijelu provedbe prevladava akordni ritam u polovinkama (s podjednakim udjelom ornamentalnih i strukturalnih promjena harmonija), dok je ritam u cijelim notama, uparen s pedalnom kvintom, prisutan u harmonijski vrlo statičnoj završnoj grupi. Most je uvjerljivo harmonijski najaktivniji dio stavka, kako zbog energičnog harmonijskog ritma, tako i zbog vrlo brzih promjena posrednih tonaliteta između početnog cis-mola i završnog gis-mola (v. Slike 4 i 5), a istovremeno je i jedini iole tonaliteto nestabilniji dio (kromatske sekvence, puno neakordike i disonanci, sitan harmonijski ritam, česte modulacije). Neobično je da slične aktivnosti nema u provedbi, ali u njoj su i akordni ritam (osim u uvodnom dijelu) i modulacijski ritam puno krupniji nego u mostu, zbog relativnog uvećanja dijelova forme u odnosu na ekspoziciju.

Za prvi i treći odsjek središnjeg dijela provedbe karakterističan je vrlo disonantan ležeći ton dominante, a i pojedini akordni uzorci definiraju glavne dijelove ekspozicije i provedbe. U prvoj je temi (i uvodnom dijelu provedbe) to izmjenična progresija tonika – (alterirana) subdominanta – tonika (t. 5 i sl.), u drugoj temi prohodna progresija tonika – dominantna – tonika (tt. 17 – 18 i sl.), u završnoj grupi spoj dominante i tonike nad toničkompedalnom kvintom (tt. 25 – 26 i sl.) te spoj subdominante i dominante obogaćen prohodnim i zaostajaličnim harmonijama u prvom i trećem odsjeku provedbe (tt. 41 – 44, i sl.). Svojevrсна sinteza većine ovih tipova uzoraka nalazi se u tt. 69 – 72: u basu je prisutan markirani pedalni ton iz završne grupe, iznad njega su slog i tematski materijal druge teme, a harmonijski uzorak (izmjenični uzorak tonika – dominantna – tonika) i molski tonalitet karakteristike su prve teme.

U tonalitetnom planu valja istaknuti strukturne tonalitete na mezorazini: u uvodu i prvoj temi je to svakako cis-mol, u drugoj temi i završnoj grupi As-dur, u uvodnom dijelu provedbe cis-mol i (izmjenični) gis-mol, u prvom odsjeku središnjeg dijela provedbe su to cis-mol i B-dur, a u njenom drugom odsjeku su to istoimeni tonaliteti B-dur i b-mol. Za treći odsjek provedbe karakterističan je b-mol, iako bi se moglo govoriti i o drugim karakterističnim tonalitetima, što nije moguće zaključiti jer je ovaj odsjek ostao nedovršen. Ovaj modulacijski put naznačen je na Slici 1, prema broju predznaka (pozitivne vrijednosti predstavljaju povisilice, a negativne snizilice), a iz njega je vidljiva dominacija (molskih) tonaliteta s povisilicama u uvodu, prvoj temi i mostu te analognome uvodnom dijelu provedbe i početku prvoga odsjeka središnjeg dijela provedbe; dominacija (durskih) tonaliteta sa snizilicama u drugoj temi, završnoj grupi te analognom početku drugoga odsjeka središnjega dijela provedbe, a pri kraju fragmenta (kraj drugog odsjeka središnjega dijela provedbe) uočljiv je daljnji zalazak u snizilice:



Slika 1. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u stavku prema udaljenostima tonaliteta na kvintnom krugu (po broju povisilica i snizilica).

Dakle, u ovome je stavku, u odnosu na osnovni tonaliteta, naizgled puno veći otklon u smjerusnizilica nego u smjerupovisilica. Međutim, pri ovom tipu analize ne treba zaboraviti na mogućnosti enharmonijske zamjene tonaliteta u okviru kvintnoga kruga, koja omogućuje pojednostavljenje notnog zapisa, pri čemu, naravno, slušni dojam ostaje isti kao da je skladatelj te tonalitete notirao u složenijoj varijanti, s većim brojem predznaka. Konkretno, svi tonaliteti sa snizilicama u ovome stavku mogu se tumačiti kao tonaliteti s (višestrukim) povisilicama (*As ~ Gis*, *B ~ Ais*, *b ~ ais*).¹⁴ Kada se ovo uzme u obzir i kada se modulacijski put sagledava iz perspektive osnovnoga cis-mola, dobiva se dosta drugačija slika (Slika 2):

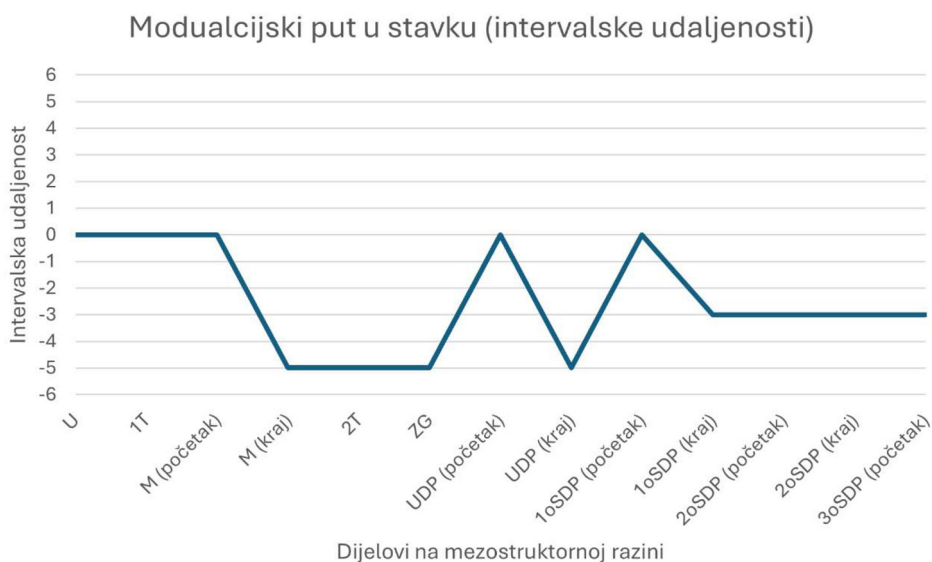


Slika 2. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u stavku prema udaljenostima tonaliteta na kvintnom krugu u odnosu na osnovni tonaliteta (cis-mol = 0).

¹⁴ Naravno, postavlja se opravdano metodološko pitanje kako odlučiti o kojoj je enharmonijskoj varijanti tonaliteta riječ, s obzirom na to da su tonaliteti koji su na grafikonu na Slici 2 označeni sa 6 i -6, zatim 5 i -7 te -5 i 7 uvijek zvučno isti tonaliteti u odnosu na osnovni tonaliteta (0). Analitičar se odlučuje za onu varijantu koja je logična u odnosu na (zvučni, ne nužno i notirani!) kontekst na pojedinom mjestu. Primjerice, u ovome stavku se iz logike tonalitetskih odnosa prve i druge teme u sonatnom obliku zaključuje da je „pravi“ tonaliteta druge teme Gis-dur, tonaliteta durske dominante u odnosu na osnovni cis-mol, a notirani As-dur predstavlja pojednostavljenje zapisa kojega bi zahtijevao Gis-dur. Na sličan su način B-dur i b-mol u cijelome stavku tretirani kao pojednostavljeni zapisi Ais-dura i ais-mola do kojih se zvučno došlo moduliranjem u smjeru dominante po kvintnom krugu. U velikoj se većini slučajeva ovakav tip naizgled udaljenih modulacija (a zvučno zapravo relativno bliskih) izvodi enharmonijskom zamjenom nekog akorda, što i nije drugo do prijelaz iz zapisa u snizilicama na zapis u povisilice (ili obratno) sa zvučnom dijatonskom ili kromatskom modulacijom, mutacijom uz enharmonijsku zamjenu tonaliteta (obično praćenom i promjenom armature iza ključa) ili pak tonalitetskim skokom (također, često uz potrebnu promjenu armature). Zbog ovoga se enharmonijska modulacija pomoću enharmonijske zamjene akorda često i naziva „nepravom“ enharmonijskom modulacijom, jer se zvučno zapravo radi o nekom drugom tipu promjene tonaliteta „maskiranoga“ enharmonijom u notnom zapisu.

Iz Slike 2 jasno je vidljivo da se, uzimajući u obzir samo slušni dojam, svi strukturno važni tonaliteti kreću u sferi dominantnih tonaliteta, tj. u sferi tonaliteta s više povisilica u odnosu na osnovni tonalitet. Skladateljev notni zapis s enharmonijskom zamjenom tonaliteta s (višestrukim) povisilicama u tonalitete sa snizilicama, iako koristan u izvođačkoj praksi, stvara lažan dojam prisutnosti dalekih tonaliteta u smjeru subdominante (snizilica) u odnosu na osnovni tonalitet.

Isto tako, nije loše promotriti modulacijski put na razini intervalske udaljenosti tonika tonaliteta u odnosu na toniku osnovnoga tonaliteta. Na taj se način anuliraju otkloni prisutni na Slikama 1 i 2 između istoimenih tonaliteta, koji su posljedica njihove udaljenosti na kvintnome krugu, iako su istoimeni tonaliteti zvučno vrlo bliski jer često ne predstavljaju modulaciju u punom smislu riječi: kod mutacije isti ton ostaje tonika, a mijenja se samo tonski rod i tonalitetna boja (iz durske u molsku ili obratno). Na Slici 3 osnovni je tonalitet označen nulom, maksimalna intervalska udaljenost od njega je polarni odnos (vrijednost 6 uzlazno, tj. -6 silazno od tonike), a sve vrijednosti na grafu udaljene su za polustepen, pri čemu enharmonija ne igra nikakvu ulogu:



Slika 3. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u stavku prema intervalskim udaljenostima tonaliteta u odnosu na osnovni.

Iz ovoga se prikaza mnogo jasnije vidi da su strukturni tonaliteti u intervalskom odnosu prema osnovnom tonalitetu limitirani na tri glavne razine: toničku (cis-mol u uvodu, prvoj temi, mostu, uvodnom i središnjem dijelu provedbe), dominantnu (gis-mol u mostu i uvodnom dijelu provedbe i njegov istoimeni As-dur u drugoj temi i

završnoj grupi) i medijantnu (B-dur i b-mol u središnjem dijelu provedbe). Te razine, naravno, također sudjeluju u diferencijaciji dijelova forme u kojima se pojavljuju, a u procesu forme pružaju i svojevrsan harmonijski narativ: tonički i dominantni tonaliteta kontrastiraju u ekspoziciji, na početku provedbe vidi se nastavak njihova sukoba iz ekspozicije koji kulminira pomakom u sferu medijantnih tonaliteta u odnosu na osnovni. Zanimljivo je da su svi tonalitetni otkloni od osnovnog tonaliteta u smjeru dominante, a ne subdominante, što je vrlo vjerojatno i posljedica nedovršenosti stavka¹⁵. Prema tonskom rodu značajni su kontrasti mola i dura (između prve teme, mosta i analognih dijelova u provedbi u odnosu na drugu temu, završnu grupu i analogne dijelove u provedbi), a slični kontrasti između istih dijelova primjećuju se i u odnosu kromatike i diatonike. Na nešto sitnijem planu, prisutan je kontrast dura i (istoimenog) mola u sklopu istoga materijala (druge teme) u drugom odsjeku središnjega dijela provedbe (tt. 61 – 68 nasuprot 69 – 80). Istovremeno, prvi odsjek središnjega dijela provedbe predstavlja veliki luk s harmonijskim *decrescendom* po pitanju disonantnosti: od najveće disonantnosti u stavku (složen slog i sudari funkcija u tt. 41 – 42) do apsolutne konsonantnosti (durski kvintakord u tt. 59 – 60).

Mikrostruktura

Analiza harmonijskih pojava na mikrorazini pruža brojne mogućnosti i obilje informacija, većina kojih se dade iščitati iz prikaza detaljne harmonijske analize stavka te ritma harmonijskih funkcija (v. Prilog 1 i 2). U nastavku će se istaknuti isključivo najbitniji elementi opažanja harmonije na mikrostrukturnoj razini.

Polifoni postupci na mikrorazini uglavnom su ograničeni na prvu temu, most i uvodni dio provedbe, a iscrpljuju se u imitacijama motiva, zrcaljenju linija basa i diskanta te postizanju ritamske komplementarnosti dionica u cilju dobivanja konstantnoga osminkskog pulsa. Pojedinačne imitacije motiva čujne su i u drugoj temi (tt. 18 – 19, diskant – alt; tt. 23 – 24, diskant – tenor), a slobodna, neimitacijska polifonija u kombinaciji s homofonim načinom skladanja prisutna je u završnoj grupi te prvom i trećem odsjeku središnjeg dijela provedbe (tt. 41 – 51 i 81 – 86). Jedini, ali najvjerojatnije nenamjerni primjer diminucije motiva javlja se između melodijskog motiva uvida (tt. 1 – 4) i melodije alta na zadnjoj dobi šestoga i prvoj dobi sedmoga takta.

Kod upotrebe dijatonskih akorda Skrjabin pokazuje neke idiosinkratičnosti: frigijski pomak u melodiji preferira harmonizirati u okviru dominante, kao dominantni nonakord s pomakom none na oktavu ili, slično, kao spoj četverozvuka VII. i V. stupnja

¹⁵ Naročito je to bitno kad se ima na umu da se, prema stilskim konvencijama 19. stoljeća, u sferu subdominante (subdominantno polje), a često i u sferu napuljskog sekstakorda zalazi pred kraj (sonatnog) oblika.

(tt. 8, 40, 43 – 44, 47 – 48, 83 – 84, 69 – 72); u varavome spoju umjesto kvintakorda VI. koristi sekstakord IV. stupnja (t. 10); zbog zrcalnog odnosa melodije basa i diskanta koristi kvartsekstakorde kao konsonance (rješenja disonantnih harmonija; prva tema i most); korištenje septakorda I. stupnja (tt. 14 – 15) i kvintakorda I. stupnja s dodanom sekstom (tt. 26, 28, 30) umjesto toničkog kvintakorda u funkciji boje i oslabljivanja dojma kraja u kadencama. Što se alteriranih akorda kromatskoga tipa tiče, francuski akord uvijek je u funkciji dominante (t. 16) ili dominante dominante (sve ostale pojave), dok je njemački ili u funkciji dominante dominante (tt. 52 – 53, 57) ili je nedominantne funkcije (tj. funkcije alterirane subdominante; tt. 5, 9, 33, 37), što je ujedno i jedina pojava afunkcionalnih akorda u stavku. Uz dominantu dominante (u obliku dominantnog septakorda, njemačkog i francuskog akorda) od sekundarnih je funkcija prisutna još jedino dominantna subdominante (u obliku povećanog kvintakorda u t. 10 te dominantnog septakorda u tt. 22 i 73). Alterirani se tonovi, osim kao akordni (u akordima kromatskog tipa i/ili sekundarnih funkcija i afunkcionalnih akorda), pojavljuju i kao kromatski neakordni tonovi i to kao: kružna varijanta izmjeničnog tona sa smanjenom tercom (tt. 5 – 6 i sl.), teški izmjenični ton (tt. 10, 20, 41 – 42, 43 i sl.), varijanta izmjeničnog tona (t. 25); izmjenični ton (tt. 15, 32, 67). Doslovne, modulativne sekvence rezultiraju neobičnim spojevima, kao što je, primjerice, modulacija pomoću prividne kromatske terčne srodnosti (t. 13).

Akordni ritam raznolik je, specijaliziran po dijelovima forme, a varira od gotovo izuzetne osminke (t. 8 i analogno 36) do dva takta (tt. 55 – 56 i analogno 59 – 60). Izdržane harmonije ne pojavljuju se doslovno, već u obliku pedalnih i ležećih tonova koji predstavljaju naglašavaju i prolongiraju funkciju čiji su predstavnik (toniku u završnoj grupi ili dominantu u provedbi, tt. 41 – 48, 76 – 80, 81 – 84). Izmjenične ili prohodne harmonije predstavljaju ornamentalne promjene akorda, a njihova je funkcija također prolongirati glavnu funkciju uz koju su vezane: toniku, najčešće na početku harmonijskog razvoja na početku rečenice (tt. 5 – 8, 16 – 17, 69 – 73) ili na kraju harmonijskog razvoja (završna grupa); subdominantu, najčešće ispred dominante (tt. 41 – 42, 45 – 46, 74 – 75, 81 – 84); dominantu, da bi se stvorio zastoj na dominantu u okviru polovične kadence (tt. 76 – 80). Naravno, Skrjabin koristi i sekundarne funkcije kao tipične zamjenike primarnih funkcija: dominantu subdominante kao zamjenika toničke (tt. 22, 73) i dominantu dominante kao zamjenika subdominantne funkcije (tt. 8, 52 – 54 i sl.) – bilo kao doslovne zamjenike (umjesto akorda primarnih funkcija¹⁶) ili kao čimbenike prolongacije osnovne primarne funkcije prije nastupa sljedeće. Detalji ovih postupaka prolongacije vezanih uz tonalitete funkcije vidljivi su u Prilogu 2, a

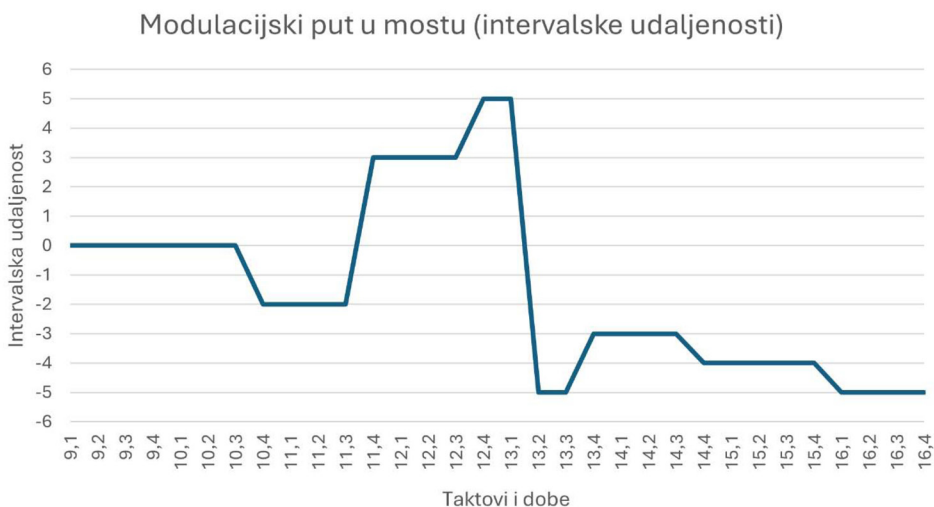
16 Korištenje njemačkoga akorda koji je inače u funkciji dominante dominante kao izmjeničnog akorda alterirane subdominante jedan je od zanimljivijih primjera mogućnosti ove zamjene. U kontekstu takvoga korištenja inače dominantnoga akorda po strukturi, on postaje akord nedominantne funkcije, afunkcionalan (v. fusnotu 10).

ovdje valja izdvojiti jedno neobično mjesto po pitanju funkcija u ovome stavku. U taktu 19 na drugom dijelu takta javlja se kratkotrajan sudar subdominantne i dominantne funkcije koji proizlazi iz prisustva basovog tona dominante i subdominantne harmonije (septakord II. stupnja) iznad njega: basov ton kao da anticipira sljedeći takt dominantne harmonije, a može ga se slušno doživjeti i kao „kratkotrajan pedalni ton“. Koliko god se taj pojam doimao kao oksimoron, ovaj tip akorda za Skrjabina ima posebnu kolorističku vrijednost (v. Primjer 2). Svi navedeni harmonijski postupci glavni su izvor artikulacije forme na mikrorazini: oni prvenstveno definiraju rečenične i subrečenične strukture i njihove međusobne odnose.

Na polju modulacija svakako su najzanimljiviji modulativni planovi tonalitetno nestabilnih dijelova forme, mosta i prvoga odsjeka središnjeg dijela provedbe. Modulacijski put mosta iz perspektive kvintnoga kruga (odnosa povelica i snizilica) te intervalske udaljenosti između tonika tonaliteta prikazan je na Slikama 4 i 5, a one uključuju i ornamentalne tonalitete, ne samo strukturne (početni i završni). Iz njih je vidljiva prevlast tonaliteta s povelicama bliskih osnovnome cis-molu, izuzev nagle kromatske modulacije pomoću prividne kromatske terčne srodnosti u B-dur (notiran kao Ais-dur) u tt. 13 – 14, jasno vidljiva kao velika promjena na Slici 4. U intervalskom odnosu tonaliteta prevladavaju odnosi tonaliteta za veliku sekundu (uzlazno i silazno), malu sekundu silazno (tzv. „kromatsko klizanje“, ujedno i najdalja modulacija po kvintnom krugu), a pojavljuje se i modulacija za čistu kvintu uzlazno. Valja napomenuti da je velika promjena u silaznom smjeru vidljiva na Slici 5 zapravo modulacija za veliku sekundu uzlazno. Modulacije za čistu kvintu zapravo su bliske modulacije po kvintnom krugu (u tonalitet subdominante ili dominante), dok modulacije za sekundu Skrjabinu posebno odgovaraju jer su pogodne za modulativne sekvence, koje su i u mostu preferirani način modulacije. Zanimljiv potez u nizanju tonaliteta, koji ne izlazi iz okvira klasične tonalitetne harmonije, pojava je da je ciljni tonalitet mosta (gis-mol) dostignut u t. 13, nakon čega se nastavljaju ornamentalna modulativna kretanja da bi se ipak na kraju mosta već dostignuti gis-mol ispostavio kao ciljni tonalitet modulacijskoga puta.

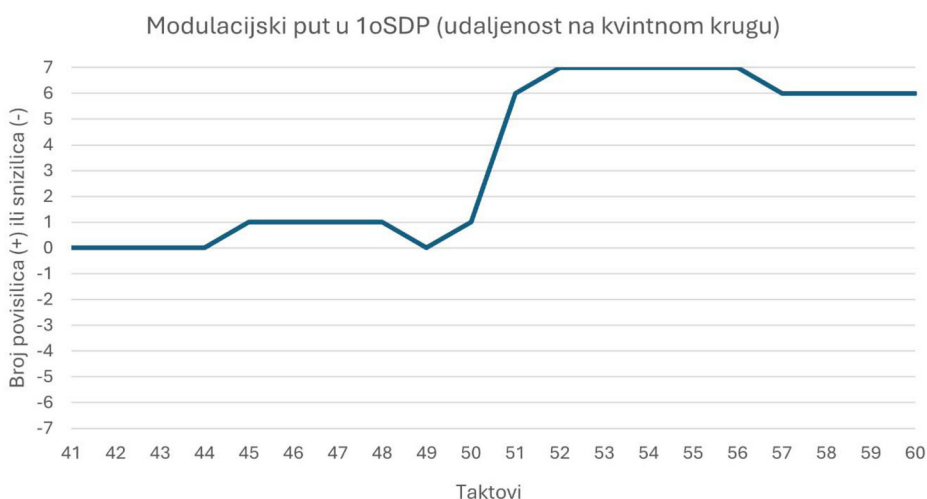


Slika 4. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u mostu prema udaljenostima tonaliteta na kvintnom krugu u odnosu na osnovni tonalit (cis-mol = 0).



Slika 5. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u mostu prema intervalskim udaljenostima tonaliteta u odnosu na osnovni.

Slična pojava vidljiva je i u modulativnim procesima u prvome odsjeku središnjega dijela provedbe (tt. 41 – 60, Slike 6 i 7): ciljni tonalitet (B-dur) nakratko je dostignut u t. 51, da bi se modulacijski put nastavio jedno mjesto dalje u smjeru povišica po kvintnom krugu (do F-dura) te se na kraju odsjeka vratio u B-dur. U ovome odsjeku dominiraju kvintni odnosi tonaliteta, kojima se pridružuju sekventni pomaci za sekundu silazno. Zanimljivo je usporediti tonalitetni plan mosta i ovoga odsjeka: u sredini modulativnoga procesa nalaze se modulacije u udaljenije tonalitete, dok na početku i kraju dominiraju one u bliske tonalitete (po principu modulativnog *crescenda* i *decrescenda*). B-dur je u oba slučaja tonalitet najudaljeniji od osnovnoga, u kojemu će u provedbi neposredno nakon ove modulacije nastupiti i materijal druge teme, tako da se njegova nagla, epizodna pojava u mostu može smatrati nagovještajem njegove strukturne uloge u provedbi.



Slika 6. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u prvom odsjeku središnjeg dijela provedbe prema udaljenostima tonaliteta na kvintnom krugu u odnosu na osnovni tonalitet (cis-mol = 0).



Slika 7. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Modulacijski put u prvom odsjeku središnjeg dijela provedbe prema intervalskim udaljenostima tonaliteta u odnosu na osnovni.

Na mikrorazini su vidljive neke harmonijske pojave koje sporadično narušavaju tradicionalnu tonalitetnost, tako da će se one navesti u nastavku. Prva je pojava zapravo ostatak barokne skladateljske prakse u tretiranju paralelnih tonaliteta i njihovih osnovnih funkcija kao dijelova istoga harmonijskoga spektra, koju Laru naziva „bifokalnom tonalitetnošću“ (LaRue, 2001b), u ruskoj glazbeno-teorijskoj terminologiji je poznata kao *peremeniji lad*, a zapravo se radi o „prožimanju paralelnih rodova“ (Despić, 1987: 222). Riječ je o nasljeđu modalne prakse u kojoj se jedan tonski niz tretira tako da glazba skladana na taj način može imati više potencijalnih tonskih središta (bilo u vidu modalnih *finalisa* ili tonalitetnih tonika), što se u baroknoj bifokalnoj tonalitetnosti najčešće očituje u jedinstvenom tonskom prostoru dura i njegova paralelnog mola, a održalo se sve do rasapa tonaliteta. Već u baroku se, međutim, najzanimljivije pojave ovoga tipa javljaju ne isključivo korištenjem prirodnoga dura i mola, već u onim slučajevima kada se koriste njihovi harmonijski oblici, s obzirom da oni pružaju najviše harmonijske raznolikosti. U ovome je stavku ovo vidljivo u taktovima 65 – 68: rečenica u B-duru završava polovičnom kadencom u g-molu (frigijska kadenca kromatizirana francuskim akordom u funkciji dominante dominante), bez da je g-mol strukturni tonalitet ili stvarni cilj modulacije, s obzirom na to da odmah nakon njega slijedi dosta nagao i nespretni povratak u B-dur pomoću kromatske tercne srodnosti. U baroku je vrlo čest i slučaj da se povratak u paralelni dur izvodi tonalitetnim skokom nakon ovakve polovične kadenca, dakle, bez ublažavanja kontrasta između harmonijskog mola

i njemu paralelnoga prirodnog dura. Ovdje je to izostalo zbog sljedeće rečenice (t. 69 i dalje) koja više nije u B-duru, nego mutira u b-mol pa se tonalitetni skok s dominante g-mola na toniku b-mola Skrjabinu vjerojatno činio kao predalek i preekscentričan.

U nastavku su navedeni još neki postupci kojima se narušava funkcionalna usmjerenost: poništavanje dominantnosti njemačkog akorda koji, umjesto uobičajene funkcije dominante dominante, kao izmjenični akord između dvaju toničkih akorda poprima funkciju alterirane subdominante koja prolongira toniku (t. 5 i analogna mjesta); slabljenje funkcionalnog odnosa subdominante i dominante s tonikom učestalim varavim (V – VI ili V – IV6) ili izbjegnutim spojevima (rješenje disonantnih harmonija ili u nove disonance ili u alterirane akorde); mjestimična pojava bogate kromatike u melodijskim i harmonijskim odnosima; učestala pojava povećanog kvintakorda, smanjenog septakorda i francuskog akorda (njihova simetričnost građe onemogućuje lociranje tonike bez doslovnog razrješenja u nju, istaknuta disonantnost narušava stabilnost tonaliteta, a boja unosi elemente atonalitetne cjelostepene i oktatonske ljestvice u tonalitet). Dobar primjer takvih tonalitetno ambivalentnih mjesta su ona mjesta gdje dramatično ostaje zvučati francuski akord, a rješenje mu je odgođeno (t. 16 i po analogiji 53 – 54, 57 – 58). Dijatonske su akordne strukture koje proširuju tonalitet već spomenuti durski kvintakord s dodanom velikom u završnoj grupi te akordni sklopovi nastali djelovanjem pedalnoga ili ležećega tona (završna grupa, prvi odsjek središnjeg dijela provedbe), a koji sugeriraju polifunkcionalnost koja u sljedećem koraku rezultira dvostrukim harmonijama. Sve ove pojave naznake su Skrjabinova otklona od klasičnog, tenzijskog pristupa harmoniji u korist kolorističkoga, gdje potraga za novim akordnim bojama određuje vrstu i način primjene akorda u širem harmonijskom kontekstu.

Zaključak

Flam je vrlo kritičan prema ovome stavku, nazivajući ga

(...) čudnim i malo poznatim pokušajem neobjavljenim do 1997., možda ne bez razloga, jer ovaj torzo malo pridonosi pozitivnoj ocjeni mladoga Skrjabina. Isprazan uvod sa svojim izdržanim tonovima za podizanje zastora; glavna tema koja monotono stupa svojim melodijskim ponavljanjima; saharinska druga tema sa svojim melodijskim i harmonijskim floskulama koje ne postaju ništa manje nepodnošljive u njihovu gotovo mehaničkom ponavljanju: čak i u svojoj tematskoj građi djelo po kvaliteti uvelike zaostaje za Skrjabinovom *Sonatom u gis-molu* iz prethodne godine – uistinu, toliko da smo u iskušenju sumnjati u vrijeme njezina nastanka. (Flamm, 2011: XXXVII)

Iako se s ovim navodima glavninom možemo složiti, treba se prisjetiti da je ovaj fragment vrlo vjerojatno dvostruko nedovršen: ne samo u broju neskladanih taktova i posljedičnom izostanku zaokruženja makroforme, već i u količini skladateljskoga rada koju bi Skrjabin vrlo vjerojatno bio utrošio na rafiniranje kvalitete ovih 86 taktova da je stavak u potpunosti završen. Naime, kada se ovaj torzo sonatnog *Allegra* usporedi s drugim djelima iz skladateljeva ranog stvaralačkog razdoblja, broj prisutnih oznaka je u ovome fragmentu minimalan, tj. nedostaju brojne oznake za tempo, agogiku, dinamiku i artikulaciju koje Skrjabin u svom ranom razdoblju uobičajeno koristi.¹⁷ Isto tako, na kvalitativnu nedovršenost fragmenta također upućuju notacijske pogreške i nespretnosti prisutne u ovoj sonati (i one koje ističe Flam (2011) i one navedene u Tablici 2), a koje bi vjerojatno bile ispravljene najkasnije tijekom izdavačkog procesa da je skladba bila dovršena i upućena nekom od njegovih izdavača.¹⁸

Uzimajući, *cum grano salis*, u obzir ovu dvostruku nedovršenost stavka i cijele sonate, analiza harmonije u ovome fragmentu potvrđuje zaključke o harmoniji u Skrjabinove četiri rane sonate iznesene u diplomskom radu autora: harmonijska komponenta je glavni čimbenik razvoja; uloga kadence je presudna u raščlanjivanju forme; Skrjabin već u ranome opusu na razne načine oslabljuje i „zamagljuje“ kadence; iako harmonija posjeduje velik ekspresivni potencijal, u ranim je sonatama Skrjabin ne koristi u kolorističke svrhe na način i u mjeri u kojoj će to raditi u svom kasnijem opusu (Prajdić, 2017). Nadalje, ova analiza donosi i brojne nove spoznaje o njegovim stilskim odrednicama, kao što su specijalizacija i kontrasti u harmoniji na mezorazini, simetrija u tretmanu forme na makrorazini, priprema novih dijelova forme kolorističkom upotrebom francuskoga akorda te drugi harmonijski i polifoni postupci naznačeni u ovome članku.

17 Primjerice, u *Etidi u cis-molu*, op. 2, br. 1 (jedinjoj Skrjabinovoj skladbi koja je također nastala 1887. godine, a kasnije je objavljena) Skrjabin u 45 taktova koristi 23 dinamičke oznake, u odnosu na devet oznaka u 86 taktova *Sonate u cis-molu*. Isto tako, u etidi su prisutne dvije artikulacijske oznake te početna oznaka tempa, koje u cijelosti izostaju u sonati, ali etida nema niti jedne oznake pedala, što sugerira da mladom skladatelju u tom razdoblju preciziranje pedala nije bilo od velike važnosti. Još više o nedovršenosti *Sonate u cis-molu* svjedoči usporedba s ranijom, također neobjavljenom, *Sonatom u gis-molu* (1886.): na relativno istom prostoru partiture (ekspozicija i provedba sonatnog *Allegra*), Skrjabin u *Sonati u gis-molu* ukupno koristi čak 125 različitih oznaka za tempo, agogiku, dinamiku i artikulaciju u 53 takta, u usporedbi s ukupno devet oznaka u *Sonati u cis-molu* (86 taktova). Oznake pedala i u *Sonati u gis-molu* izostaju u potpunosti, što potvrđuje već spomenutu tezu o Skrjabinovu slobodnom odnosu spram točnog označavanja izvođenja pedala.

18 Većina skladateljevih biografija (spomenutih i u ovome članku), ali i Skrjabinove prepiske s izdavačima (Skrjabin, 2003) svjedoče o velikoj učestalosti ekstenzivnih ispravaka koji su se višekratno događali tijekom procesa uređivanja skladateljevih partitura jer je on sam bio dosta nemaran pri notaciji svojih skladbi, čak i kad su u pitanju i kardinalne pogreške kao što su nedostatak predznaka ili krivi predznaci.

Stilske odrednice do kojih se došlo ovakvim tipom analize¹⁹ postaju dijelom složenoga mozaika skladateljskih postupaka, koji oblikuje i produbljuje dosadašnje shvaćanje Skrjabinova stilskog razvoja u kontekstu skladateljeva ranog skladateljskog razdoblja, njegova sonatnog opusa te opusa u cjelini, dok istovremeno omogućuju postavljanje fragmenta *Sonate u cis-molu* u stilsku blizinu Šopenova (Chopin) ranog romantizma te Čajkovskijeva (ranog) klavirskog opusa, koji predstavljaju temelje Skrjabinova ranog opusa, ne samo u harmoniji, nego i u drugim elementima (zvuk, melodija, ritam, rast). Stoga bi daljnja istraživanja Skrjabinove *Sonate u cis-molu* mogla ići u trima smjerovima: prvi bi smjer bio nastavak analize preostalih elemenata Laruove analize stila tako da se stekne potpuni uvid u stil fragmenta, drugi bi bio direktna usporedba stila ovoga fragmenta s ostalim autorovim djelima nastalima u ovo vrijeme (ali i s ostatkom njegova opusa), dok bi treći smjer istraživanja bila usporedba Skrjabinova fragmenta s analognim dijelovima Šopenovih i Čajkovskijevih²⁰ klavirskih sonata.

REFERENCE:

1. Asafjev, Boris. 1921. *Skrjabin*. Peterburg: Izdateljstvo „Svetozar“.
2. Ballard, Lincoln, Matthew Bengtson i John Bell Young. 2017. *The Alexander Scriabin Companion. History, Performance, and Lore*. Lanham – Boulder – New York – London: Rowman & Littlefield.
3. Belza, Igor. 2023. *Aleksandar Nikolajevič Skrjabin*. Zagreb: Mala zvona.
4. Bosshard, Daniel. 2006. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*. Ardez, Švicarska: Edizium Trais Giats.
5. Bowers, Faubion. 1996. *Scriabin. A Biography*. Mineola, New York: Dover Publications.
6. Deljson, Viktor. 1971. *Skrjabin. Očerki žizni i tvorčestva*. Moskva: Izdateljstvo „Muzika“.
7. Despić, Dejan. 1987. *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
8. Fedjakin, Sergej R. 2004. *Skrjabin*. Moskva: Molodaja gvardija.
9. Flamm, Cristoph. 2011. „Vorwort“; u *Skrjabin: Sämtliche Klaviersonaten I*. Kassel: Bärenreiter, XXXII-LXIII.
10. Gunst, Jevgenij. 1915. *A. N. Skrjabin i ego tvorčestvo*. Moskva: Misli.
11. Hanin, Jurij. 1995. *Skrjabin kak lico*. Sankt-Peterburg: Centr srednjej muziki.
12. Kelkel, Manfred. 1999. *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*. France: Fayard.
13. LaRue, Jan. 1962. „On Style Analysis“. *Journal of Music Theory*, 6(1), 91-107.
14. —. 1968. „What Is Analysis?“. *Music Educators Journal*, 55(2), 35-37.
15. —. 1973. „Style Analysis: An Approach That Works at Any Level, with Any Element, in Any

19 Naravno, ovaj je pregled jednoga elementa (harmonije) nepotpun u smislu potpuno provedene analize stila Laruovom metodologijom jer bi za potpun pregled trebalo dati i analitički pregled drugih elemenata Laruove analize stila (zvuk, melodija, ritam, rast), što bi premašilo zadani opseg ovoga članka.

20 Naročito bi zanimljiva bila usporedba Skrjabinova fragmenta sa *Sonatom u cis-molu*, op. posth. 80 (1865.) Pjotra Iljiča Čajkovskoga. Osim što se radi o dvije sonate koje dijele isti osnovni tonalit, obje su sonate rana djela njihovih skladatelja, nastala u mladenačkom razdoblju života, dok su obojica skladatelja bila u fazi učenja i intenzivnog razvijanja svoga skladateljskog zanata.

- Music". *Music Educators Journal*, 59(5), 62-64.
16. —. 1981. „The Quadrant Framework for Style Analysis in Music“. *College Music Symposium*, 21(1), 40-47.
 17. —. 2001a. „Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies“. *The Journal of Musicology*, 18(2), 221-248.
 18. —. 2001b. „Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences“. *The Journal of Musicology*, 18(2), 283-294.
 19. —. 2001c. „Fundamental Considerations in Style Analysis“. *The Journal of Musicology*, 18(2), 295-312.
 20. —. 2011. *Guidelines for Style Analysis. Expanded Second Edition with Models for Style Analysis, a Companion Text*. Michigan: Harmonie Park Press.
 21. Lobanova, Marina. 2004. *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg: von Bockel Verlag.
 22. Macdonald, Hugh. 1978. *Skrjabin*. London: Oxford University Press.
 23. Meshišvili, Erna P. 1981. *Fortepiannie sonati Skrjabina*. Moskva: Vsesojuznoje izdateljstvo „Sovjetskij kompozitor“.
 24. Mihajlov, Mihail K. 1982. *Aleksandr Nikolajevič Skrjabin (1872 – 1915)*. Lenjingrad: Muzika.
 25. Pavčinskij, Sergej E. 1979. *Sonatnaja forma proizvedenij Skrjabina*. Moskva: Izdateljstvo „Muzika“.
 26. Powell, Jonahtan. 2001. „Skrjabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich“. *Grove Music Online*. Pristupljeno 7. 2. 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946>
 27. Prajdić, Ivor. 2017. *Analiza ranih sonata Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. Pristupljeno 7. 2. 2025. <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza:1409>
 28. Rubcova, Valentina V. 1989. *Aleksandr Nikolajevič Skrjabin*. Moskva: Muzika.
 29. Schibli, Siegfried. 1983. *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*. München – Zürich: R. Piper & Co. Verlag.
 30. Skrjabin, Aleksandar N. 2003. *Pisma*. Moskva: Izdateljstvo „Muzika“.
 31. Skrjabin, Alexander. 2011. *Sämtliche Klaviersonaten I*. Ur. Christoph Flamm. Kassel: Bärenreiter.
 32. Skryabin, Alexander, Simon Nicholls. 2018. *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford: Oxford University Press.
 33. Song, Soomi. 2018. *The Development of Expressionism in Alexander Scriabin's Piano Sonatas*. Doktorski rad. Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati.
 34. Stegner, George A. 1953. *Scriabine, an Experimenter: The Resulting Ten Piano Sonatas*. Doktorski rad. Chicago: Chicago Musical College.
 35. —. 1981. *The Ten Piano Sonatas of Alexander Scriabin*. Diplomski rad. Laramie, Wyoming: University of Wyoming.

Prilozi²¹

[bez oznake tempa i M. M.]

Aleksandr Nikolajevič Skrjabin
(analitički prikaz izradio: Ivor Prajdić)

The musical score is presented in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes measures 1 through 35, with measure numbers 8, 13, 19, 27, and 35 explicitly marked at the beginning of their respective lines. The notation features various chords, some with accidentals, and is accompanied by a detailed harmonic analysis below the staff.

Measure 1: *cis:* (V2) (VI4/3) I IV I IV I II VI V VI V VI V
PNF PNF

Measure 8: *cis:* VI I IV V (= t. I) II VI V IV *h:* VII I VII I (t. 10-11, tr. u e:) *a:* VII (e. p.) *fis:* VII
(kpa) (kpa) (kpa)

Measure 13: *fis:* I *gis:* VII I *Ais:* V I (t. 13-14, *gis:* F V (mut + e. z.) *As:* I V I
(kpa) (pkts) *Gisis:* F tr. u *Gisis:* e. z. *A:* I)

Measure 19: *As:* II [D] V (= t. 18-19) I IV V I (IV) I V I
D/IV

Measure 27: *As:* V I (= t. 25-27) *As:* I *cis:* V V (= t. 5-8)

Measure 35: *cis:* (= t. 5-6) *cis:* I *gis:* IV VII (IV) I II VI II VII V

Prilog 1. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Detaljna harmonijska analiza.

21 Detaljno objašnjenje analitičkih pristupa te svih korištenih kratica i oznaka u Prilozima 1 i 2 dostupno je u diplomskom radu autora (Prajdić, 2017). Ovdje su još u Prilogu 1 dodani *legato*-lukovi koji pokazuju segmentaciju forme na mikrorazini i mezorazini koja proizlazi iz akordnih obrazaca i harmonijskog ritma. U Prilogu 2 *legato*-lukovi ukazuju na prolongaciju određenih funkcija, koja nastaje kao posljedica izmjeničnih pojava ornamentalnih funkcija u okviru onih funkcija koje su od strukturne važnosti. Ove ornamentalne funkcije stavljene su u oble zagrade, dok se u uglatim zagradama pojavljuju funkcije koje na pojedinim mjestima impliciraju ležeći ili pedalni tonovi.

41

cis: II VI II VI V (= t. 41-44, tr. u *gis*:) (kks)
(t.s.)

49

cis: V I (= t. 50, tr. u *H*:) (= t. 51, tr. u *B*:) *F*: IV II V
H: II *B*: N (e.z.) (kpa) D/V D/V

57

F: (= t. 53-56, tr. u *B*:) (= t. 17-22, tr. u *B*:)
(t.s./kpa)

65

B: IV *B*: V7 (mut) *b*: I (VII) V (= t. 69)
g: VI II V (kpa)
D/V

71

b: (= t. 69-70) I (I) IV (I) IV II V II V
D/V D/V D/V

79

b: (= t. 77-78) (= t. 41-44, tr. u *b*:) I
Ges: III II I ???

Prilog 2. Skrjabin: *Sonata u cis-molu* (1887.), 1. stavak. Ritam harmonijskih funkcija.

Aleksandr Nikolajevič Skrjabin
(analitički prikaz izradio: Ivor Prajdić)

[bez oznake tempa i M. M.]

4/4

cis: (D) (t) t (s) t (s) t (s) t (D) t (D) t (D) t DD D

9

cis: (t. 5) t (d) t *h:*(D) t (D) t *e:* (= t. 6-7) *a:* (= t. 6) *gis:*(D) t *A:* S D
fis: (D) t *Ais:* (D) T

15

A: T *As:* T (D) T S S D (= t. 17-18) (DS) S D T
gis: S D [D]

25

As: D T D T D T D T *cis:* (= t. 5-9)
[T] [T] [T] [T]

34

cis: (= t. 5-9) (= t. 5) *cis:* t *gis:* s D t (s) t

40

gis: s D *cis:* s (t) s (t) D (= t. 41-44, tr. u *gis:*)

49

cis: D t *B:* N D T F: DD D *B:* DD
H: S D T

58

B: D (= t. 17-22, tr. u *B:*)

67

B: S *B:* D *b:* t (D) t (D) t (D) t (D) t (DS)
g: s (DD) D

74

b: s (t) s (DD) D (DD) D (DD) D

81

b: (= t. 41-44, tr. u **b:**)

b: t
Ges: T (S) T

Harmony in the Fragment of the C-sharp Minor Sonata (1887) by Alexander Nikolayevich Scriabin

Abstract: The *C-sharp minor Sonata*, composed in 1887, is an unfinished early work by Alexander Nikolayevich Scriabin. The manuscript, preserved at the Scriabin Museum in Moscow, contains 86 measures of the first movement. This fragment was published for the first time in 1997, more than 110 years after its composition. Given that Scriabin composed this *C-sharp minor Sonata* between two other, better-known early sonatas (the *G-sharp minor Sonata* of 1886 and the *E-flat minor Sonata* of 1889), analysing this fragment is an essential step in defining the composer's early style.

Following an overview of the historical context and previous research on the Sonata's creation, this article focuses on a harmonic analysis of the fragment, as one of the key musical elements through which the composer's style can be better understood. The analysis is based on the 2011 edition published by Bärenreiter and edited by Christoph Flamm. The methodology applied is a distinctive combination of traditional style analysis by American musicologist Jan LaRue and conventional approaches to harmonic analysis. The author previously employed this methodology in his master's thesis on Scriabin's early sonatas.

Guided by LaRue's approach, the harmonic elements – including programmatic influence, polyphonic components, chord vocabulary, harmonic rhythm, internal tonal relationships, inter-movement and sectional relations, tonal phases, and principal harmonic functions – are analysed on three structural levels of form.

Keywords: Alexander Nikolayevich Scriabin, sonata, harmony, style analysis, harmonic analysis

Gender Stereotypes and Interpretative Paradigms in the Neapolitan Song. Two Case Studies

Abstract: The Neapolitan song is a music repertoire symbolising a large community throughout the centuries, and at the same time, a very interesting field of investigation for analytical studies going beyond musical elements and involving questions of cultural practices. This essay takes into consideration the Neapolitan song, in the early 20th century, to highlight two analytical categories, on one side sociological and on the other side aesthetic, that concern gender stereotypes and interpretative paradigms. Discussing two case studies, this reflection examines two songs composed by Evemero Nardella (1878-1950), *Surdate* (1910) “soldier”, lyrics by Libero Bovio, and *Mmiez’ ‘o ggrano* (1909), lyrics by Eduardo Nicolardi, dealing with a scene taking place “in the middle of the wheat”. The focus on gender stereotypes is based on the texts of these songs, to underline both male and female preconceived ideas, as well as the interpretative paradigms, considering the recordings of the same songs, with a wide range of interpretations available online. Methodologically, this analysis promotes an epistemic-aesthetic reconstruction of the Neapolitan song as a cultural object, including both lyrics and performances, and tries to answer the following questions: *In the lyrics, which kind of elements point out gender stereotypes? Which kind of rhetorical strategy allows fluidity in interpretative practices? What relates gender to stereotypes and interpretative paradigms?*

Keywords: Neapolitan song, early 20th century, gender stereotypes, interpretative paradigms, performativity.

Paper received on February 12, 2025

Paper accepted on May 15, 2025

¹ <https://orcid.org/0009-0008-1228-1635>; c.conti@conservatoriosantacecilia.it

Introduction

This paper, which focuses on the Neapolitan song in the early 20th century, aims to create a dialogue between two analytical categories, one of a sociological orientation (Hentschel et al., 2019; Lindsey, 2016; Shibley Hyde, 2013; Gilligan, 1982) and the other of an aesthetic one (Krinms, 2003; McCormic, 1990; Narmour, 1988), in order to address gender stereotypes and interpretative paradigms, and to articulate an epistemic-aesthetic reconstruction of the song within the framework of Cultural Studies. Born in Great Britain, Cultural Studies engages with popular culture (Moore, 2003, 2012; Prasad, 2018; Storey, 2021) as an interdisciplinary and transdisciplinary approach capable of challenging the Western canon questioning the rigid division between fields of knowledge and moving beyond traditional disciplines by incorporating other discourses, to analyse and evaluate the hierarchies that separate the so-called high culture from the Culture of Others (Fabian, 1983; Clifford, 1988; Bhabha, 1994; Hall, 1997).

Within this conceptual framework, focusing on gender stereotypes and interpretative paradigms allows us to consider the Neapolitan song as a cultural object composed of an organised set of signs, to which variable meanings (Conti, 2013b) are attributed depending on history, context, and modes of reception. This approach opens the song to both a sociological reading and a performance-based analysis, since, as a performative act, the Neapolitan song always involves interpretation, which constitutes not only its essence but also the foundation of most of the processes in which it is embedded. Like other cultural objects, especially those within popular music (Middleton, 1990, 1993; Tagg, 2000), Neapolitan song serves as a field of questioning, re-articulating and verifying identity, both individual and collective (Moore, 2005).

Background

The Neapolitan song, based on published sources from the first twenty years of the 19th century, can be divided into three periods. The first (1824–1860) begins with the collections of songs published by Guillaume Cottrau (Conti, 2013c), which were strongly influenced by the oral music tradition. The second corresponds to the so-called Neapolitan classical song – more accurately described as “authorial” – since both the composers and lyricists were well known. This period features a variety of forms inherited from the 19th-century repertoire and a broad range of themes (Conti, 2013a; 2014), primarily love stories and depictions of the Neapolitan landscape. The third period, beginning after the Second World War, is characterised by increasing connections between the Neapolitan song and various international repertoires, due to the economic dynamics of production, recording, and distribution (Fulcher, 2003; Santoro, 2009; Di

Mauro, 2010; Pistelli, 2013; Vacca, 2013). In such a complex landscape, though not systematically explored in cultural discourse across the 19th and 20th centuries, the juxtaposition of communal characteristics and musical elements already appears in some contemporary accounts, such as that of Matilde Serao, who wrote that in a song:

(...) one finds the multifaceted spirit of a people; it is joyful, lively, with a cheerful refrain, with hasty and rapid jokes; and melancholic, with long and cadenced notes, with a sad thought that reappears every now and then; sometimes it is burlesque, one hears the crackling of sarcasm and the whistle of irony, and finally, with deep and unconscious philosophy, it often combines sorrowful words with a brilliant motif. a lament, a laugh, a sneer, a kiss; the expression of a moment, the lasting representation of a very rapid feeling [...] It almost always speaks of love [...] love that donates equally a carnation flower and a razor stroke.

(Matilde Serao, *Dal vero*, Milano: Perussia e Quadrio, 1879: 14–15)

The observations made by Matilde Serao resonated at the time, as the work in which they are included, *Dal vero*, was first published in 1879 and subsequently revised with modifications in 1883 and 1890. The work was widely distributed, also thanks to her fame as the first woman to found a newspaper in Italy.

Although her view did not contribute to exposing gender stereotypes in contemporary culture, where one could “donate equally a carnation flower and a razor stroke”, this is partly because Matilde Serao did not participate in the debate on collective female action (De Nunzio Schilardi, 1983; Abbondante, 2017). In fact, she opposed the participation of women in Italian political life and, with the onset of the First World War, openly criticised women. In fact, in her *Les florifères*, she tells of some French women who had given up becoming mothers because they had failed “in the great duty, the great pleasure of being mothers, mothers, mothers, that is, donors of children, of boys, of men to the homeland” (Serao, 1916:135). These elements can be considered as distinctive traits showing her adherence to the then current cultural orientation as a result of a rigid, conformist and authoritarian society, such as the Italian one of those years, of which the Neapolitan song was testimony even beyond the national borders, mostly due to the Italian emigration to the United States which contributed strongly to the creation of the Neapolitan Song as a transnational genre.

Focus on gender stereotypes and interpretative paradigms: two case studies

My reflection aims to inquire into the complexity of a phenomenon in which these clichés are reflected in a dynamic of repetition, to the point of defining their “normalisation” and, therefore, also the deviation from this norm, a deviation which in turn determines repetition and normalisation as well. To this end, I consider two case studies, since these connections and mutual references, between gender stereotypes and interpretative paradigms, are emphasised in the music production of Evemero Nardella, on the texts of various authors (Liberio Bovio, Ernesto Murolo, Eduardo Nicolardi, and Rocco Galdieri).

Evemero Nardella (1878–1950) was an Italian singer and composer. He studied in Naples at the Conservatory of Music “S. Pietro a Majella”, under the guidance of Giuseppe Martucci, Paolo Serrao, and Camillo De Nardis, obtaining two diplomas in singing and composition. His most famous songs, specially owing to the Piedigrotta festival (Russo, 1993; Paliotti, 1996; De Simone, 2003) are: *Surdate*, *Chiove*, *A furastera*, *O Paese 'e Maria*, *Ammore 'e femmena*, *Buonasera ammore*, *Che t'aggia di*, *Miezzo 'o ggrano*, *Matenata*, *Te si' scurdate 'e Napule*, *Suspiranno*, *Carulì*, *Canto p' a' luna*, *Vernata*, *Addo' ce miette o' musso*, *Margarita*, *Senza sole*, *L'ammore nun se cagna*, *Vocche desiderose*, *Questa donna chi è*, *Catena*, *Bella ca duorme*, *Gira lu munno*. Here I consider two songs by Nardella: *Surdate*, lyrics by Liberio Bovio (Casa Musicale Raffaele Izzo, 1910) and *Mmiez' 'o grano*, lyrics by Eduardo Nicolardi (Casa Musicale Raffaele Izzo, 1909).

Son of the philosopher Giovanni and grandson of Liberio Corso, lawyer, university professor and journalist, Liberio Bovio (1883–1942) was a well-known writer, journalist, playwright (*Gente nostra*, *O prufessore*, *O Macchietista*), poet and author of the verses of famous Neapolitan songs also with dramatic tones, such as: *Lacreme napoletane*, *Carcere*, *E figlie*, *Zappatore*, *Guapparia*. He achieved his first success in 1910 with *Surdate* and in 1934 founded a music publishing house, La Bottega dei 4, together with Nicola Valente, Ernesto Tagliaferri, and Gaetano Lama.

Journalist, poet, and author of the verses of some of the most famous songs of the Neapolitan popular repertoire of the 20th century, Eduardo Nicolardi (1878–1954) also used the pseudonym of C. O. Lardini. Among his successes: *Voce 'e notte* set to music by Ernesto De Curtis, *Mmiez'o grano*, *Tarantella 'ntussecosa*, *L'ammore a tre*, *Na palummella janca*, *L'amore passeggero*, *Quanno 'o destinovo'*, *Primmo ammore*, *Testamento*, *Surdato 'e Napule*. His lyrics of *Tammurriata nera* deal with the phenomenon of children born from rapes of Neapolitan women by black soldiers, set to music by E. A. Mario, Nicolardi's father-in-law.

According to the two categories identified for this analysis, that of gender stereotypes refers to the concept of the *stereotype*, from the Greek στέρεος (rigid) and τύπος (character), and borrowed from the French neologism *stereotype* coined by the typographer and publisher Firmin Didot for a printing technique he patented in 1795. The term contains two elements: the preconceived idea and the conventional model.

I examine both the preconceived ideas conveyed in the song's lyrics and the conventional models of interpretation found in its recordings, as well as the connection between the two. Stereotypes – simplified representations of reality – find ideal expression in all kinds of songs, not just Neapolitan ones, thanks to the brevity of the medium, typically just a few pages. This conciseness lends itself to both individual and collective appropriation, since, as Lakoff observes, “languages use us as much as we use language. As much as our choice of forms of expression is guided by the thoughts we want to express, to the same extent the way we feel about things in the real world governs the way we express ourselves about these things” (Lakoff, 1973: 45). As the antechamber of prejudice, stereotypes constitute a set of representations attributed, without distinction or verification, to a group of people, assigning the same characteristics to all who belong to that category.-

The analytical exploration of gender stereotypes is linked to the matter of the lyrics of the songs, and it could not be otherwise, considering that the Neapolitan song includes a wide panorama: songs with lyrics in Neapolitan language/dialect; songs in Italian by authors associated with the Neapolitan tradition; translations of Neapolitan songs into various foreign languages. All of these attest to the circulation of its materials and cultural content, which was further promoted through mediums such as illustrated postcards.

The analytical exploration of the interpretative paradigms examines its functioning through a lot of versions of the same song, in fact according to Moore “[a] starting point is to take account of four positional aspects of the singer's voice” (Moore, 2012: 102) which consist of register, resonant cavity, the attitude towards rhythm, the attitude towards pitch. In the case of the Neapolitan song, due to the presence of performers/singers of various backgrounds, from spontaneous to operatic, it is interesting what Moore says about the register “[f]irst, in which register is the singer singing? Normally three registers can be conceived a low register, which adds gravity, sensuality or melancholy to a singer's performance, [another] which can be read as ‘normal’ [and finally] high register, whether or not this extends to falsetto, which act can be considered virtuosic, embodying physical effort, carefree, etc., depending on the context” (Moore, 2012: 103). In the case of Neapolitan songs, *falsetto* does not exhaust the range of operatic registers, and the resonance cavity properly pertains to operatic emission.

In the cultural context examined here, Italy in the early 20th century, gender stereotypes – rigidly attesting to binary, cisgender positions, both feminine and masculine ones – are determined by pro-community values in reference to the society to which they belong, since “if we take a quick look at the patriarchal family [in which] the woman takes care of the children, the livestock, prepares the clothes” (Kuliscioff, 1890: 11) there are not many differences between the feminine model of the late 19th century and that of the first decades of the 20th century. Kuliscioff presented her argumentations at the 1890 conference at the Circolo Filologico Milanese, including the famous statement: “one could say with Letourneau that *man’s first domestic animal has been woman*” (Kuliscioff, 1890: 10), referring to *The Evolution of Marriage and of the Family* by Charles Letourneau, published in London in 1900 (*L’évolution du mariage et de la famille*, 1888).

In the demarcation of gender, the traditional female stereotype proposes a model of a woman who is fulfilled in the private sphere and who has a subordinate role with respect to man, while the male model, oriented towards the preservation of community values – honour first and foremost – realises his power in the private sphere over his wife and children, with all the variations of power within the community to which he belongs. The discourse on gender stereotypes – although it can consider only or separately such stereotypes that affect women or men – always reflects the “orchestration” of gender relations, as “each of the two sex-classe supports its own patterns of in-class social relationships” (Goffman, 1977: 305) and therefore in the fixation of a cliché, at the same time, the space for the other one is determined, and so even if both man and woman are understood as woman/wife/mother and man/husband/father, they overcome this fixity in the transgression of the stereotypes themselves; in this case a man and a woman both find themselves in the extramarital affair, so they converge on the figure of faulted role, of single/lover. In the Neapolitan song, as seen through its lyrics, the woman is subjected to a stereotype that lacks a male counterpart and, in a sense, serves as a precursor to deeper and more enduring ones: that of the immature woman – delicate, compliant, never fully autonomous, always a child in need of protection, and therefore incapable of making responsible decisions or acting independently. This stereotype leads to what we might call “stereotype-consequences”: the woman as object – sometimes a “doll,” sometimes a “commodity” more or less exotic – available for male pleasure. Furthermore, the specific female stereotype of the immature doll/woman nevertheless fits fully into the songs that circulated well beyond Neapolitan and Italian borders, without losing in translations that load of meanings typical of gender conventional image of the lovely dolly-girl, that is the following one; since men are not educated to play with dolls, the epilogue is always that they destroy this toy as we find in the Italian

version by Enrico Fanti, *Bambola infranta*, of the song *A Broken Doll*, (recorded by Al Jolson and later by Nora Bayes) written in 1916 with a foxtrot music by James W. Tate and lyrics by Clifford Harris: “You called me baby doll a year ago/ You told me I was very nice to know! [...] But if you turn away you’ll be sorry someday/ You left behind a broken doll!”. The Italian success was reinforced by the movie with the same title, *Bambola infranta*, directed by Giulio Antamoro in 1919, with Diana Karenne as its female protagonist, which contributed to the international fame that Antamoro had obtained with *Christus*. Another interesting song is *Cara piccina*, published in 1917 (La Canzonetta editions) lyrics by Libero Bovio and music by Gaetano Lama, also translated into French by Didier Gold in *Chère petite*. Beyond the lyrics, it is worth reflecting on an illustrated postcard that, under the title “Dear Little Girl” and the caption “Verses by Libero Bovio, Music by Gaetano Lama”, features a drawing of a building labeled “The Haude of Love” from which three naked young women emerge. Now, because attributing meaning and value to iconography (Burke, 2001) is crucial to re-constructing the cultural history of a song, the image of a brothel, where women are raised for male pleasure, is much stronger than many words to affirm gender stereotypes that have an impact on individuals and the collective. Since the communication that fuels gender stereotypes always reaches both male and female audiences – within that “orchestration of gender relations” – an “ironic and critical attitude of Italian men towards the few women organizers, lecturers, [and] writers on social issues” (Labriola, 1918: 56–57) is often expressed. This is evident in caricatures published in sources such as GEC (1942), which depict women with awkward, disproportionate bodies, seated at desks, or shown as neglectful mothers whose children suffer or are put in danger. Similar illustrations portray women in political demonstrations or debates, alongside sketches of men doing housework or depicted as mistreated husbands. In fact, being devoid of reason, how could women have the faculty of judgment if they are “so many little heart-stealing heads”? As in the lyrics of *Lo shimmy de le stelle* (S. N. Tortora and Nardella, 1925), a song recorded by Gilda Mignonette and also sung by Anna Fougès. Women are objects of desire, sex objects in *Il tango delle geisha*, which rhythmically is a habanera, having nothing in common with tango, written by Tortora and Lama (La Canzonetta, 1927). Here, the commodification of the female body with the aggravating racist distortion towards oriental women, and the absence of a boundary between consent and violation, are evident and feed the stereotype of the woman-object, which still includes the woman-doll:

From the ports of Japan / in droves come forth / the perfumed Geishas of love. Oh sweet little steps / Of birds in flight / Chirping a little / They go and often, in silence, slowly, / the Musmé sing. Silk dolls. Trinkets of the heart/ Light as fragile biscuits, We are of love, We are of mystery/ The little toys of pleasure (*Il tango delle geisha / musica di Gaetano Lama; versi di S. N. Tortora, Napoli, La Canzonetta 1927*).

Therefore, gender stereotypes serve the dominant culture not only by offering a simplified interpretation of reality, but also by prescribing how that reality ought to be. As a consequence, they also have normative as well as descriptive power; in fact, normalisation entails that if someone acts differently, more often if women show assertive or transgressive attitudes towards men, this is sanctioned as a deviant. “Deviant” is, indeed, the “experience of many other women who attempted to deviate from the traditional track of female life” (Kuliscioff, 1890: 3). For this reason, Neapolitan songs stage examples of deviance from the norm, warning of the risks of the “negative” of the norm itself. Now generating “deviation”, as a sort of departure from the expected manners, is very interesting because it broadens the song contents dramatically, with the “jacket song” (Vacca, 2016) which tells of revenge and femicide, or in an ironic and irreverent way with the “macchietta” (Privitera, 2008), a caricature, a satirical stage character, often based on popular stereotypes, in which female protagonists want to emancipate themselves, make fun of men, and assume male attitudes.

Thus, Nardella’s *Surdate* functions both to challenge the male stereotype – specifically that of the soldier, with all its corollaries of honour, sacrifice, and contempt for danger – and to link gender clichés with broader interpretative paradigms.

The lieutenant surprised me/with tears in my eyes and the guitar in my hands,/and he said: ‘Napoletano,/you are not a tenor, you must be a soldier’. I said: ‘Mister/Lieutenant,/send me to prison, it doesn’t matter. /I think of my country, which is far away,/I am Neapolitan/, if I don’t sing, I die’. The lieutenant sighed:/‘Naples is very beautiful./Napoletano, I am in love too./Sing softly’. I said: ‘Mister Lieutenant,/sing you too, it doesn’t matter’./The moon comes in and shines of gold/ to make the comrade shining and golden. /All my companions, in the night,/crying with me, sing in chorus. And I say:/‘Lieutenant,/are we going to end up in prison? It doesn’t matter./Our country is far away/and who is Neapolitan,/either sings, or dreams, or dies’ ” (*Surdate. canzone di marcia / versi di L. Bovio / musica di E. Nardella. Napoli, Raffaele Izzo 1910*).

Bovio lyrics present a soldier “sui generis” a man who sings instead of practicing to fight, who takes up the guitar instead of the rifle, who misses his homeland, Naples, instead of facing the enemy and who, finally, finds full approval in the military community, so that his behaviour becomes manifestly anti-war when, even, the lieutenant and his comrade sing all together, because “whoever is Neapolitan, either sings, or sleeps, or dies!”. Therefore, *Surdate* bears witness to an anti-cliché with respect to that of virility embodied in a soldier; another anti-cliché comes up through this song; the Neapolitan

(man) is born to sing and to dream. I have examined a range of performances by: Pietro Mazzone, Tito Schipa, Beniamino Gigli, Franco Albanese, Giacomo Rondinella, Fausto Cigliano, Sergio Bruni, Nunzio Gallo, Mario Merola, all available on YouTube, to highlight the interpretative paradigms, taking into account the difference that Moore makes between “performance” and “track” (Moore, 2012: 244). By listening to the tracks and watching these videos, we can observe a wide vocal and musical variety of interpretations of the piece, which represent paradigms that have established themselves throughout the history of the Neapolitan song. Some elements that contribute to the shaping of these interpretations lie in the singing techniques, primarily differentiated into lyrical (Schipa and Gigli) and spontaneous (Mazzone, Albanese, Rondinella, Cigliano, Bruni, Gallo, Merola), with surprisingly common traits across the two categories. For example, Rondinella, similarly to Schipa, uses a *filato* style, or the half-spoken, half-sung delivery found in Rondinella’s interpretation and even more prominently in Merola’s, especially in the version accompanied by an actual video clip.

The instrumentation also characterises the interpretative choices: from the *concertino* (small concert) with mandolin accompanying Mazzone’s voice in the most typical realisation of the *posteggia* (Di Massa, 1961), to the classical orchestrations in the versions by Schipa and Gigli, which feature the deliberate use of wind instruments – especially the trumpet, associated with military contexts – and the snare drum that opens Merola’s version. Meanwhile, the guitar arrangements by Cigliano and Bruni stylise the “military” rhythmic elements present in the piece, particularly in the introduction, and serve as instrumental interludes between the verses.

Using the same method – selecting multiple versions of the same piece – *Mmiez’ o ggrano* highlights a characteristic that became established in the early twentieth century, as evidenced by historical recordings of the Neapolitan song repertoire: interpretative fluidity, whereby women sing texts originally composed for male performers.

In fact, women, and not only in Neapolitan songs, are mostly the narrated objects and not narrating subjects, and for this reason the interpretative fluidity allows a re-reading of the texts making one reflect on the question with which Moore opens his *Song Means*, that is: “What meanings can the experience of a song have and how does it create those meanings?” Interpretation indeed creates references in contexts as a process of experience and attribution of meaning, as Moore says: “Are there differences of gender, of ethnicity, of training? The more experienced the musician we listen to, the more likely we will be able to observe differences in there are” (Moore, 2012: 213).

Examining many versions of *Mmiez’ o ggrano* by: Teresa De Matienzo, Roberto Murolo, Sergio Bruni, Massimo Ranieri, Consiglia Licciardi, Lina Sastri, Maria Pia De Vito, Fausto Cigliano, Peppe Servillo, ‘Ebbanesis (stage name of Viviana

Cangiano and Teresa Pisa), all available online, they show the interesting variety of performative paradigms referred to in particular to the interpretative fluidity. This analysis also attests to a great multiplicity referring to three of the four parameters or “positional aspects of the singer’s voice” (Moore, 2012: 102): the “register”, the “cavity of origin” (*falseto*, nasal, chest), the “rhythmic exactness” (ahead, above or behind the beat) and the “pitch accuracy”, the difference in registers even with the same voices (Licciardi and Sastri), the difference in resonance (De Matienzo uses *falseto* unlike the other female performers and Cigliano with a more pronounced nasal resonance), and in the choices that concern the rhythmic aspect (the stop at the end of the phrase on the note corresponding to the tonic syllable or on the last note). Over and above that, the instrumental arrangement of *Mmiezz’ o ggrano* is very varied, with the effects of echo and responses added in the two-voice version of Ebbanesis, and the theatrical gestures used by Massimo Ranieri in reducing the distance between the stage and the audience, at the Teatro Valle in Rome, in his show on 26th July 1974.

But what elements allow the interpretative fluidity which characterises the performance of *Mmiezz’ o ggrano* by both men and women?

And in the evening, under the annurca apple orchard,/this ever-young heart laughs and jokes. And the moon, playing/inside the branches, on the ground with the blades of grass,/does an embroidery. Oh, Stella, Stella, waiting for a signal,/the ripe wheat is golden./And your hair is just like it./And you know that I die,/if in the midst of the wheat, you don’t let me kiss them. But you don’t sleep. It’s useless,/your heart hears me/when, under the trees,/I pass secretly. And you come out pale,/beautiful like no other./And the moon, winking at us,/mocks us, this mischievous moon. Oh, Stella, Stella, waiting for a signal” (*Mmiezz’ o grano, canzona campagnola /veris di E: Nicolardi (C. O. Lardini) /musica di Evemero Nardella, Napoli Raffaele Rizzo 1909*).

“Oh Stella” (“Oje Stella” in Neapolitan) is here a vocative that is suitable both for the celestial body and for a woman named Stella. The light of the star is like the woman, who comes out pale with an allusive purity, beautiful like no other, with hair like the mature wheat which takes on a golden hue. The most recurring topic of the Neapolitan song is women, equalled only by Naples narrated as a city-nature with many points of contact with the figure of woman, evoked here as a metaphor for mother-earth, not in her role as biological mother, but as a symbolic representation of fertility, origin, and rootedness in the land, as an alter ego. So the female body is seen in its specificity, or rather sectioned: only eyes, only mouth, only hair, only hands. Starting from the most extreme point of this “dissected body”, as a fetish-object, we find women’s hair, because being able to look at a woman’s hair is the first sign of intimacy (Conti, 2008: 355–6).

This semantic ambiguity of “Stella” is a rhetorical strategy determining interpretative fluidity, which is a trait that the Neapolitan song has in common with the international production of popular music, sharing a lot of practices, especially those aimed at the transmission of the song object as a cultural practice (Rouse, 2015; Stadler Elmer, 2021). In fact, all songs as objects of cultural practice build a tradition and “whatever a tradition is, it cannot exist solely in an individual. The individual dies and the tradition goes on” (Park Turner, 2017: 113), and, therefore, to say that:

(...) People ‘share’ presuppositions or practices means that they have the same presuppositions or practices. The usual argument for this is transcendental: people do something, such as communicate; they could not communicate unless they shared the same framework; therefore, they share the same framework [...] The argument for ‘sharing’ or sameness requires us to believe that there is some mechanism by which the same rules, presuppositions, or practices get into the heads of different people [...] The means in question must be much more effective than ordinary ‘training’, which is of course imperfect [because] acquiring the tacit possessions that people need is an imperfect training-like feedback process that could not guarantee that people would ‘share’ anything tacit, but could only, like training at its most successful, assure that people had certain habituated capacities to perform. (Park Turner, 2017: 113–4).

Gender stereotypes and interpretative paradigms continue to manifest themselves in Neapolitan songs well beyond the period of 1900–1920. They influence all aspects of performance – certain traits have determined the success of songs interpreted by operatic singers and still do. They shape behaviours, especially musical ones, by encouraging the freedom to arrange songs in ways that allow them to regenerate and adapt to new contexts and musical trends. They also guide aspirations – for example, in the repertoires of wedding parties, where they help reinforce community values and shape the expectations of younger generations. Choices, behaviour, and aspirations pertain to cultural practices because:

(...) To which practices a behaviour belongs rests on the life conditions it expresses; and which conditions these are depends on the behaviour, its contexts, and understandings of life conditions. The relevant understandings are mostly those interwoven into the actor’s world, into the activity or contexts to which he or she is a party. For things can be standing or going only in those ways for which his or her body, activities, contexts, and practices make room. And understandings of these ways are generally interwoven into and carried out by the practices involved. Actions, understandings, and practices are thus holistically related. (Schatzki, 1996: 107).

Conclusions

But what connects gender stereotypes and interpretative paradigms?

These two categories are found and function together in songs, as well as in other objects that pertain to cultural practices, since in the act of performing (not only interpreting, but all the process of creation-interpretation-fruiting-analysis), since by looking more deeply at a song we “learn about ourselves” as Moore (2012: 286) underlines and, I add, we become aware of how *performativity* (Butler, 1988) comes into play in performing.

I adopt the concept of *performativity* because “from theatrical, anthropological, and philosophical discourses, but mainly phenomenology, to show that what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status” (Butler, 1988: 520). When she says “the act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene [considering that] the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief” (Butler, 1988: 526), she is arguing that individuality in relationships functions like a script – one that can be recited in multiple ways. Just as theatrical representation requires both a text and its interpretation, the body, when “understood” in terms of gender, performs its role within a “corporeal space.” In my view, both gender stereotypes and interpretative paradigms intervene here, as they enable interpretations that go beyond the limits of pre-existing norms.

If, therefore, for Butler, gender as performativity depends on the social and political contexts that precede identity and determine its recognition, and is not something one *is* but something one *does*, then gender exists only to the extent that it is repeated through ritual acts and gestures. In “this sense, gender is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes” (Butler, 1999: 33); it is a verb rather than a noun, a *doing* rather than a *being*. Consequently, every act connected to performing songs is configured as a ritual gesture that, in cultural practice, enacts the *performativity* of gender, situated within the tension and contradiction between the perpetuation and subversion of gender norms. Historical evidence – stereotypes and paradigms – substantiates its fascination.

REFERENCES:

1. Abbondante, Fulvia. 2017. *Una rilettura del femminismo antifemminista di Matilde Serao tra cultura e diritto*. Napoli: Edizioni scientifiche Italiane.
2. Albanese, Franco. 2011. "Surdate", YouTube video, 4:02, uploaded by Franco Albanese, January 10, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=VTGqkvCK7AI>.
3. Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
4. Bruni, Sergio. 2013a. "Mmiez' 'o ggrano", YouTube video, 4:15, uploaded by Archivio Bruni, June 7, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=JAqvQY-o3w>.
5. —. 2013b. "Surdate", YouTube video, 4:08, uploaded by Archivio Bruni, January 28, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=5KIIa3R3XxU>.
6. Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
7. Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, (40) 4: 519–531.
8. —. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
9. Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
10. Cigliano Fausto and Mario Gangi. 2017. "Mmiez' 'o ggrano", YouTube video, 3:12, uploaded by NapoliSound, May 21, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=OIMYITZB2HA>.
11. Cigliano, Fausto. "Surdate", YouTube video, 2:41, uploaded by Mino Furfaro, April 14, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vVfrLOWJWiY>. (retr)
12. Conti, Carla. 2008. "Amphion Tebas, Cantus Neapolim". In *Studi sulla canzone classica napoletana*, edited by Enrico Careri and Pasquale Scialò, 313–378. Lucca: LIM.
13. —. 2013a. "Schedare per credere. Analisi dei repertori della canzone napoletana per la configurazione di una scheda condivisa." In *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, edited by Anita Pesce & Marialuisa Stazio, 87–96. Roma: CNR-ISMed.
14. —. 2013b. "Canzone appassionata: 90 anni tra identità e significati." In *La canzone napoletana*, 335–352. Cnr-ISMed.
15. —. 2013c. "Fenesta tricolore. Noi cantavamo I Passatempo musicali di Guillaume Cottrau." In *Passatempo musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, edited by Pasquale Scialò and Francesca Seller, 171–186. Napoli: Guida.
16. —. 2014. "Purzi contraffatta. Le forme della canzone napoletana nella prima metà dell'Ottocento." In *Le forme della canzone*, edited by Enrico Careri and Giorgio Ruberti, 81–91. Lucca: LIM.
17. De Matienzo, Teresa. 1915. "Mmiez' 'o ggrano." Phonograph recording, Colombia E2255. YouTube video, 2:56. Uploaded by Napoli Antica. Retrieved March 12, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=tEpy7LT3ti0>.
18. De Nunzio Schilardi, Wanda. 1983. "L'antifemminismo di Matilde Serao." In *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, edited by Gigliola De Donato, 277–305. Bari: Adriatica.
19. De Simone, Roberto. 2003. *La festa di Piedigrotta: tradizione e innovazione nella canzone napoletana*. Napoli: Guida.
20. De Vito, Maria Pia. n.d. "Mmiez' 'o ggrano." YouTube video, 3:08. Uploaded by Maria Pia De Vito. Retrieved July 17, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=zhUfg4YeDQk>.
21. Di Mauro, Raffaele. 2010. "Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore." *Musica/realità* 31 (93): 131–151.
22. Di Massa, Sebastiano. 1961. *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*. Napoli: Fiorentino

23. Ebbanesis. 2019. "Mmiez' 'o ggrano." YouTube video, 3:10. Uploaded by Ebbanesis, February 13, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=vyagDx4DKHI>.
24. Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
25. Fulcher, Jane. 2003. "The Politics of the Neapolitan Song in Early 20th-Century Italy." *Cambridge Opera Journal* 15 (2): 187–210.
26. Gallo, Nunzio. 2012. "Surdate." YouTube video, 2:51. Uploaded by MaxDg91. Retrieved November 30, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=ZX0PhnHVrBo>.
27. GEC (Gianeri, Enrico). 1942. *La donna, la moda, l'amore in tre secoli di caricatura*. Milano: Garzanti.
28. Gigli, Beniamino. 2011. "Surdate." YouTube video, 2:46. Uploaded by Giuseppe Scolaro. Retrieved March 22, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=kCCsuvx8NuU>.
29. Gilligan, Carol. 1982. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
30. Goffman, Erving. 1977. "The Arrangement Between the Sexes." *Theory and Society* 4: 301–331.
31. Hentschel, Tania, Madeline E. Heilman, and Claudia V. Peus. 2019. "The Multiple Dimensions of Gender Stereotypes: A Current Look at Men's and Women's Characterizations of Others and Themselves." *Frontiers in Psychology* 10: 1–19.
32. Hall, Stuart, ed. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage / The Open University.
33. Krims, Adam. 2003. "What Does It Mean to Analyse Popular Music?" *Music Analysis* 22 (1/2): 181–209.
34. Kuliscioff, Anna. 1890. *Il monopolio dell'uomo*. Milano: Libreria Editrice Galli.
35. Labriola, Teresa. 1918. *I problemi sociali della donna*. Bologna: Zanichelli.
36. Lakoff, Robin. 1973. "Language and Women's Place." *Language in Society* 2 (1): 45–80. Cambridge: University Press..
37. Letourneau, Charles. 1888. *L'evolution du mariage et de la famille*. Paris: Adrien Delahaye et Emile Lecrosnier.
38. Licciardi, Consiglia. 2011. "Mmiez' 'o ggrano." YouTube video, 2:45. Uploaded by Consiglia Licciardi. Retrieved August 19, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=3xaG-oU0kul>.
39. Lindsey, Linda L. 2016. *Gender Roles: A Sociological Perspective*. New Haven: J. Biol Med.
40. Mazzone, Pietro. 2019. "Surdate." YouTube video, 3:25. Uploaded by Pietro Mazzone, February 2, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=MIHUr0ST64M>.
41. Merola, Mario. 2020. "Surdate." YouTube video, 3:14. Uploaded by Ass. Culturale A. Viviani. Retrieved March 15, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=4-PBMt_17eU.
42. McCormick, Peter. 1990. "Interpretation in Aesthetics: Theories and Practices." In *The Theory of Interpretation* 73 (2): 167–180. Oxford: University Press.
43. Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Maidenhead: Open University Press.
44. —. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12 (2): 177–190.
45. Moore, Allan F., ed. 2003. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: University Press.
46. —. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
47. Murolo, Roberto. 2012. "Mmiez' 'o ggrano." YouTube video, 3:07. Uploaded by Roberto Murolo Official, April 22, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=UYpwNsX8Jn8>.
48. Narmour, Eugene. 1988. "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and

- Interpretation.” In *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, edited by Eugene Narmour and Ruth Solie, 317–340. New York: Stuyvesant.
49. Paliotti, Vittorio. 1992. *Storia della Canzone Napoletana*. Napoli: Guida.
50. —. 1996. *Piedigrotta: La festa della canzone napoletana*. Napoli: Tullio Pironti.
51. Park Turner, Stephen. 2017. “Practices Then and Now.” *Human Affairs* 17 (2): 11–125.
52. Pistelli, Maurizio. 2013. “The Neapolitan Song in the Early 20th Century: A Cultural Phenomenon”. *Journal of Popular Music Studies* 25 (3): 345–367.
53. Prasad, Madhava M. 2018. *Popular Culture and Cultural Studies*. Oxford: University Press.
54. Rondinella, Giacomo. 2012. “Surdate.” YouTube video, 3:01. Uploaded by Edoardo Mazzini. Retrieved April 11, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=PTMs1MnX5vM>.
55. Sastri, Lina. 2013. “Mmiez’ o ggrano.” YouTube video, 3:05. Uploaded by Lina Sastri. Retrieved December 5, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=m8T6HhrrWil>.
56. Servillo, Peppe. 2018. “Mmiez’ o ggrano.” YouTube video, 2:59. Uploaded by Peppe Servillo. Retrieved October 8, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=dHpzx7aszMo>.
57. Storey, John. 2021. *Cultural Theory and Popular Culture, an Introduction*, 9 ed. London: Routledge.
58. Privitera, Massimo. 2008. “Carlo Mazza, Quagliarulo e soci. Le macchiette di Pisano e Cioffi.” In *Studi sulla canzone napoletana classica*, edited by Enrico Careri and Pasquale Scialò, 257–296. Lucca: LIM.
59. Ranieri, Massimo. 2014. “Mmiez’ o ggrano.” YouTube video, 3:22. Uploaded by Massimo Ranieri Official. Retrieved January 10, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=cVKgpUEjfx8>.
60. Rouse, Joseph. 2015. *Articulating the World: Conceptual Understanding and the Scientific Image*. Chicago: University of Chicago Press.
61. Russo, Paolo. 1993. “Musica e società a Napoli: il caso di Piedigrotta.” *Rivista italiana di Musicologia* 28 (2): 267–290.
62. Santoro, Marco. 2009. “The Globalization of Neapolitan Music in the Early 20th Century.” *Ethnomusicology Forum* 18 (2): 209–230.
63. Schatzki, Theodore R. 1996. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: University Press.
64. Schipa, Tito. 2011. “Surdate.” YouTube video, 2:51. Uploaded by Fabio Schipa. Retrieved January 4, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=y56Mcf4bbKo>.
65. Serao, Matilde. 1879. *Dal vero*. Milano: Perussia e Quadrio.
66. —. 1916. *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*. Milano: Fratelli Treves.
67. Shibley Hyde, Janet. 2013. “Gender Similarities and Differences.” *Annual Review of Psychology* 65: 373–398.
68. Stadler Elmer, Stefanie. 2021. “Song Transmission as a Formal Cultural Practice.” *Frontiers in Psychology*.
69. Tagg, Philip. 2000. “Analyzing Popular Music: Theory, Method, and Practice.” In *Reading Pop*, edited by R. Middleton, 71–103. Oxford: Clarendon.
70. Vacca, Giovanni. 2013. *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*. Lucca: LIM.
71. —. 2016. “L’efficacia simbolica’ della canzone napoletana.” In *La canzone siciliana a Palermo. Un’identità perduta*, edited by Orietta Sorgi, 403–414. Palermo: Regione Sicilia.

Rodni stereotipi i interpretativne paradigme u napolitanskoj pesmi: Dve studije slučaja

Apstrakt: Napolitanska pesma je deo muzičkog repertoara koja je tokom vekova simbolizovala jednu široku zajednicu, a istovremeno pruža izuzetno zanimljivo polje istraživanja za analitičke studije koje prevazilaze isključivo muzičke elemente i uključuju pitanja kulturnih praksi. Ovaj rad razmatra napolitansku pesmu s početka 20. veka, kako bi istakao dve analitičke kategorije – s jedne strane sociološku, a s druge estetsku – koje se odnose na rodne stereotipe i interpretativne paradigme. Analizom dve studije slučaja, ovo istraživanje razmatra dve pesme koje je komponovao Evemero Nardela (1878–1950): *Surdate (Vojnik)* (1910), na stihove Libera Bovija, i *Mmiez' 'o grano* (1909), na stihove Eduarda Nikolardija, koja prikazuje scenu koja se odvija „usred žita”. Istraživanje rodnih stereotipa zasniva se na tekstovima ovih pesama, s ciljem da se istaknu unapred oblikovane predstave o muškarcima i ženama, dok se interpretativne paradigme razmatraju kroz analizu brojnih snimaka istih pesama, dostupnih na internetu. Metodološki, ova analiza podstiče epistemološko-estetsku rekonstrukciju napolitanske pesme kao kulturnog objekta, obuhvatajući i tekst i izvođenje, te pokušava da odgovori na sledeća pitanja: Koji elementi u tekstovima ukazuju na rodne stereotipe? Koja retorička strategija omogućava fluidnost u interpretativnoj praksi? Na koji način se rod povezuje sa stereotipima i interpretativnim paradigmama?

Ključne reči: napolitanska pesma, početak 20. veka, rodni stereotipi, interpretativne paradigme, performativnost.

Identity of the Individual and Society in the *Joker* Film Franchise / *Ain't No Love in the Heart of the City and Sure Ain't No Pity*

Abstract: The film narratives *Joker* and *Joker: Folie à Deux* depict a schism between modernist and postmodernist approaches to storytelling. This form of fragmentation is examined in both the narrative identity of the films and the personal identity of the character, Arthur Fleck, as he transitions into the persona of Joker. The multilayered narrative structure is complemented by semantic and semiotic dimensions, which converge within the thematic trajectory detailing Fleck's metamorphosis into his Joker identity. The concept of dual artistic expression embodied in the "Joker" character across both cinematic narratives is analysed on several levels: the narrative "fracture," the split in personal identity between soul and body, and the dialectical relationship between the ostensibly "unified" self and the individual's positioning vis-à-vis society. This exploration is underpinned by the theoretical contributions of P. Janet, A. Fouillée, S. Freud, J. Lacan, H. Bergson, F. Nietzsche, M. Heidegger, M. Foucault, R. Barthes, J.-F. Lyotard, J. Derrida, U. Eco, and others, with the objective of demonstrating the pervasive fragmentation and "division" within the individual, contextualised within the broader social milieu, while also addressing the systemic violence perpetrated by society against individuals who deviate from its normative frameworks. Fragmentation is evident on every level: within the cinematic units themselves, which reflect temporal and causal divisions; within the individual, where the ostensibly unified synthesis of body and spirit is subverted; and within the dual societal perspective on individuality, wherein conformity to societal norms predicates the degree of societal acceptance. Furthermore, the paper interrogates the representation of the "comic" within the trope of the clown's entourage, which serves as an exaggerated reflection of the interplay between self and society. This complex narrative addresses the status of memory in relation to the physical and spiritual forms of the self, as well as the broader role of memory in shaping personal and societal identity. Identity is traced across these interconnected layers, illustrating how contemporary society is reflected in the dual narratives of *Joker* and *Joker: Folie à Deux*.

Keywords: film/literary narrative, laughter, violence, empathy, identity.

¹ <https://orcid.org/0000-0003-2766-8011>; milena.vladicjovanov@live.fr, milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

Paper received on March 4, 2025

Paper accepted on May 12, 2025

1. Introduction

1.1. *Fragmented Interrelations Between Individual and Society: Toward a Possible Reconciliation of Selfhood and Social Structure*

In the film narratives *Joker* (2019) and *Joker: Folie à Deux* (2024), directed by Todd Phillips, a complex structure of relationships between temporal instances, narrative loops, and thematic cycles is observed. These temporal relations suggest that *Joker: Folie à Deux* should be viewed first, as it serves as a commentary on or an explanation of *Joker*. The film's engagement with antimimesis – where the logic of chronological order is subverted – necessitates a reconsideration of filmic elements through the lens of *différance*, particularly in relation to the “blank space” between units (Derrida, 1992). This gap not only destabilises meaning but also gestures toward an inexhaustible “reservoir of meaning” and the fluid positioning of the viewer as an interpretative agent (Eco, 1984). Such fragmentation within the story of the Joker is also evident in the development of the Joker's self. For some viewers, the character presented is Arthur Fleck, while for others, it is the Joker. How, then, is the Joker to be recognised and distinguished from Arthur Fleck, if at all?

Since Plato, there has been a tendency to consider the personality as harmonious, striving to “unite” the body and the mind, with the mind often taking precedence over the body. In the 19th century, Pierre Janet suggested that multiple personalities could achieve harmony between body and spirit (Janet, 1998). Opposing² “solutions” emerged from thinkers such as Victor Cousin (Cousin, 1841), Émile Durkheim (Durkheim, 1951; 1982), and Maurice Barrès (Barrès, 1910; 1911; 1912). These alternative perspectives later informed the studies of 20th-century philosophers like Michel Foucault and Jacques Derrida, who, for instance, drew upon these opposing viewpoints in their research. By the end of the 19th century, a need arose to connect social ties with individual relationships in the construction of identity, both as individual elements and in the form of a collective identity. The relationship between society and personality is established as a relation to a multiple personality rather than one unified in its singularity. This raises the question of how such a relationship can be achieved and what the consequences of such a

² To consider the opposition in the formation of the self in nineteenth-century France see: Jan Goldstein, “Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France,” in *Foucault and the Writing of History*, edited by Jan Goldstein (Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1994a), 99–115; and Jan Goldstein, “Saying ‘I’: Victor Cousin, Caroline Angebert, and the Politics of Selfhood in Nineteenth-Century France,” in *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, edited by Michael S. Roth (Stanford: Stanford University Press, 1994b), 321–336.

relationship might be. Barrès discusses the multiplicity of moral life, identifying within the individual self an absence of unity, which can be linked to Bourget's (Bourget, 1920) perspective on societal decadence. The common denominator here is the idea that each element has, in contemporary theoretical terms, a Deleuzian individual and separate path of development within the personality. Bourget was particularly interested in the individual, a person defined as an intersection of social and individual elements. He did not view decadence as merely a "decline" in the general sense but rather as "a loss of integration between the personal and social within an individual, thereby pointing to a state in which, as he emphasises, the parts of the organism no longer serve the whole but instead separate and follow their own trajectories" (Bourget, 1920: 20–24). While many considered this state to be negative, Bourget believed that his contemporaries understood it positively, viewing social influence not as a limitation but as an enabler for individuals to pursue their own choices. According to this perspective, the weakening of boundaries between society and the individual would result in avoiding the need for rebellion, while simultaneously reducing the danger of social conformity, which often accompanied revolts in the past. Countless times, from the French Revolution to the Russian Revolution, the consequences of these upheavals, rather than achieving the liberation they aimed for, instead resulted in entrapment and a powerful, "iron" fist guiding society toward a better future while leading the individual, if not adaptable to this "ironness," to ruin. Such maladapted personalities, whether poets, artists, or the subjects they depict, are ultimately lost.³

1.2. Foundational Structures of Personality and Society

Reflections on the self from the late 19th century, such as Janet's ideas, were often compared by theorists with those of Sigmund Freud, who, in turn, expressed disapproval of Janet's research, particularly regarding hysteria as a psychological process in which emotions from the environment and society are transferred onto the individual, who adopts them as a form of defense to maintain their distinctiveness in relation to that same environment. Freud stated:

I think that no one could have a true understanding of the complexity of psychic processes in hysteria, of the parallel existence of the most diverse impulses, the mutual interconnection of opposites, repressions, displacements, etc. Janet's emphasis on the *idée fixe* that transforms into a symptom is nothing but a truly pitiable attempt at schematization⁴ (Freud, 1987: 114).

³ For further reference see: Jean Pierrot, *The Decadent Imagination 1880–1900* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981).

⁴ Translated by the author, Milena Vladić Jovanov.

The atmosphere that prevails between the identity of the individual and the identity of society prompts reflections on the fluidity of personality, wherein the bodily organisation of elements becomes separated from the mental. Scientists of the 19th and 20th centuries often linked the separation of the individual and society to the disintegration of the physical and mental as a cause of various forms of psychological disorders, such as “multiplicity” in the form of personality division, memory loss, and other related phenomena. By considering these three concepts – mental illness, memory loss, and multiplicity of personality interpreted as a split personality – it becomes evident that Arthur Fleck exhibits symptoms of each to some extent. Is there a behavioural pattern in Arthur Fleck’s character that suggests he cannot distinguish objective reality from his own subjective reality? Put differently, standpoint of textual and literary-cinematic analysis, does he distinguish between reality and fiction?⁵ Given that film is being discussed as an art form, it might be more appropriate to consider this distinction as *fiction within fiction* – a narrative element that points the viewer toward an awareness of recipient reality. In this sense, Arthur Fleck, within the narrative of *Joker*, *gradually* differentiates reality and pieces together knowledge about his own reality over time. A key moment of truth for Arthur is discovering that he is not the son of Mr. Wayne, father of Bruce Wayne (Batman). This revelation – that his entire world, centred on caring for his ailing mother, is essentially false, imaginary, and lacking any real foundation – represents a crucial event. This event ties together other occurrences into a cohesive system of interrelated elements, forming a complex structure of Arthur Fleck’s personality and his relationship with the society around him. When Arthur learns that he was abused as a child, that he was adopted, and that his mother never truly – practically or fundamentally – cared for him, he ceases to see himself as a street clown. He instead begins to construct the persona of a comedian who, dressed in clown attire and telling jokes, transforms into the Joker – a figure who brings fear instead of humour, using laughter as an unsettling, destabilizing element. The image within an image, fiction within fiction, and laughter within grotesque laughter led Arthur Fleck to transform from “Happy”, as his mother called him, into the Joker.

Several key events highlight the interrelationship between Happy and the Joker. The first event involves the kindhearted way in which Arthur attempts to amuse a young boy on public transport. Although the boy laughs at Arthur’s *repeated* clownish gestures, marked by a twisted and *distorted* expression, the boy’s mother pulls him away from Arthur, deeming him a strange man with a distorted face. The second event occurs during Arthur’s performance at a hospital, where he accidentally drops a gun while entertaining children, highlighting the complexity of the relationship between

5 Of course, the character of any narrative, whether literary or cinematic, cannot distinguish reality. Their reality is the one presented within the artistic work. However, here we depict reality in multiple ways: the reality as experienced by multiple personalities, that is, how they perceive it, and the reality of fiction itself as perceived by the viewer or reader – in other words, the recipient.

society and the individual. Notably, Arthur received the gun from his street—clown colleague, who gave him the weapon so that he could defend himself against attackers. This incident references a prior assault in which street thugs tore the sign Arthur carried as a clown advertising merchandise and violently beat him. The third event underscores Arthur Fleck's individual actions as reactions to the injustices of society and, above all, the sense of misunderstanding he experiences as a person within that society. Whether Arthur Fleck's actions are of a *mental* or *physical* nature remains to be seen in the narrative of *Joker: Folie à Deux*. Humiliated, Arthur enters the subway, where he observes three young bankers harassing a woman who has done nothing to provoke them. Sensing an injustice, Arthur redirects their attention to himself, dressed in his clown costume. Armed with a gun, he kills the three arrogant, socially acceptable bankers when they start to assault him. These three events together form a coherent system within the narrative, united by the common thread of "double laughter" with "physiological characteristics" that Arthur Fleck cannot control. He carries a card that states he cannot stop laughing and that this is a form of illness. The question that arises in the film's narrative is: When does this laughter, characterised as an uncontrollable condition, occur? Does it truly happen uncontrollably, disconnected from preceding events? In the first scene, Arthur tries to amuse a young boy. When his attempt fails, he experiences a laughing fit. It is only then that the boy's mother interprets Arthur as an abnormal person and pulls her child away from him. However, the line between Arthur's attempt to entertain the child, to be socially accepted and become part of society rather than just a lonely outsider, and the duality inherent in the concept of laughter is exceedingly thin. The film's narrative points towards the genesis of Arthur's laughter, either as an involuntary response or a complex reaction to the tension between acceptance and rejection, amusement and alienation. This blurred boundary underlines the duality of laughter as both a physiological reaction and a manifestation of *social struggle*.

In terms of temporal markers, the boy metaphorically represents society, which responds to the acceptable act of provoking laughter performed through Arthur Fleck's clownish behaviour. The mother, on the other hand, represents the other side of a mirrored society – a society with elements incompatible with the individual. On a linguistic level, the first is *proper*, while the second is *im-proper*, signifying Arthur Fleck's behaviour as non-conventional and inappropriate.⁶ Without delving into the traditional relationship

⁶ Etymologically, *proper* is linguistically connected to *property*. What is deemed appropriate is simultaneously socially and morally acceptable and, therefore, belongs as a form of ownership to a particular culture, behavioural model, or identity – especially when understood in a traditional sense. If tradition, derived from the Latin *traditio*, is transferred in the sense of passing down material goods, behaviours, customs, and ultimately the accepted norms sanctioned by society *as a whole*, then its implications extend beyond mere linguistic association. (See Giovanni Cianci & Jason Harding. *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007)

between socially acceptable and unacceptable behaviour, it is not to be overlooked that, in one instance, Fleck behaves acceptably. However, after being rejected by society, he experiences an uncontrollable laughter that induces fear and rejection in others. This type of laughter follows Fleck from a state of consciousness to self-awareness. In *Joker: Folie à Deux*, he uses this laughter as a form of resistance against the society that fails to accept him, particularly during his time in a psychiatric institution. There, he laughs at the guards as well as at his own condition, which demonstrates a higher level of self-awareness and differentiates it from the uncontrollable laughter with the boy. According to narrative theory, this earlier laughter can be understood as an associative and impulsive response to social contact and communication – a common situation in which any person might try to make a child laugh on public transport. The subsequent events reveal the genesis of the *proper-improper* relationship between society and the individual. *Proper* indicates an acceptable social and moral identity, while *im-proper* points to a fragmentation between the individual and society.

2. Narrative as a Mechanism of Dynamic Structuration in the Re/Presentation of Society and the Individual

Now, it is necessary to create a narrative scale of four events in the transition from Fleck to Joker. The first two events connect as the third and fourth. However, in the complex system, the third connects with the first, and the fourth with the second, creating an entirely new structure. By connecting them, the whole picture can be formed. The first event is when A. Fleck laughs and hands a card to the woman with the child, explaining with the card that he has a condition of “uncontrollable laughter.” At that moment, he experiences social rejection. The mother pulls her child away, which produces a fragmentation in A. Fleck’s personality. The second event refers to A. Fleck’s performance at a children’s hospital when his gun accidentally falls out. The intermediate event that Barthes would describe as a catalysis⁷ is that he received

Tradition, in this sense, is crucial because laughter does not merely affirm acceptability; rather, it simultaneously evokes both acceptability and unacceptability – in other words, a deviation from the acceptable. This explains the emphasis on the corporeal in the figure of the clown and the exaggeration inherent in it: oversized shoes, baggy trousers, an exaggerated smile. Similar to the mechanism of Derrida’s double gesture, the comic act dismantles its own foundation even as it enacts itself. At the same time, it erases itself as comic, for while it provokes laughter, it does so through an excess that deviates from societal norms – norms that, as formalised rules, occupy a structured hierarchy. Thus, the clown can only appear with features that are recognisable, almost painterly in their hyperbolic and caricatural execution – exaggerated both in behaviour and in appearance. This exaggerated form serves as a symptom, pointing toward social behaviour that the individual merely performs in a native, cinematic mode of representation, one that rests on a monotonous underlying structure. Deconstruction situates this within a binary framework of acceptable/unacceptable.

7 Roland Barthes, in what is considered a biblical text for structuralist theory, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (Barthes, 1977), stated that kernels are the key elements of the plot,

the gun from his colleague, who mocked him and gave him the gun to protect himself from those who broke his clown advertising sign. Now, the gun falls out in the middle of the act, which results in Fleck getting fired. In relation to the intermediate event, it shows the relationship between personality and society. There is a deep rupture between society and the individual, as Fleck's colleague mocks him. When the gun carelessly falls, the expectation is for society to laugh at such a mistake. There is no laughter because the only representation of society in the hospital is children. Of course, both society and Fleck's personality have different and multiple facets. However, here the analysis follows the thread of society that transforms Fleck into Joker. While, as Fleck, he had doubts that the mockery from the young men on the street, the destruction of his advertising sign, and the distancing of the child on public transport were transitions toward becoming the Joker, the other two events show that he is increasingly aware of the Joker's presence within himself. The outward appearance of the clown conceals an underlying theme as a substructure that leads the main thread of why Fleck transformed from Arthur to the Joker, namely love – or one of its characteristics, empathy. The outward appearance of the clown merges into Fleck's interior when, on the subway, a sense of justice awakens in him as he defends a humiliated woman. The reader follows his anger with understanding but does not laugh at all, as Fleck kills the bankers. At that moment, Fleck is no longer Arthur Fleck but a "clown" who fights for justice, particularly for the justice of the humiliated. In them, he recognises himself and offers an unexpected resistance that provokes surprise, as no one expects such behaviour from a clown.

The familiar element in society was made *foreign* by Brecht (Brecht, 1966), creating a contemporary social V-effect (*Verfremdungseffekt*). The fourth part introduces the clown's exterior that resides within Fleck's personality. This involves the murder of his friend who sold him the gun, all while Fleck — now the Joker — prepares for a recording where a shred of objectivity and reality remains in the anticipation of participating in his favourite show that he watched with his mother as an evening of TV entertainment. It is only during the show that Fleck fully becomes the Joker after yet another round of mockery and humiliation.

These four events represent the identity of the Joker, which follows a narrative line that the viewer has connected. However, is the story actually structured this way? According to Barthes' proairetic code, it appears so, as it is linked by causal connections. Yet, each event carries a Barthesian code that indicates a complex system, or as Barthes (Barthes, 1974) stated, it feels as if an earthquake has struck. Is there any "meaning" in

or action, while catalyses, as units of signification within the hierarchical structuralist network, hold a subordinate function, serving to maintain and "wind up" the narrative – emphasizing suspense and tension until the arrival of the main events that constitute the story. Of course, since meaning in a structuralist hierarchical network is determined by the placement of units and their interrelations, catalyses can also function as kernels if they contain the germ of eventfulness.

this film narrative when all meaning has disappeared, or as Poirier (Poirier, 1992) notes, when one searches for meaning and hopes for it? It is therefore necessary to follow the fragmentation of the personality, which is divided by its relationship to social events.

Janet suggests that fragmentation is either hypnotic or part of a divided personality, which can be seen in the way Fleck looks at the TV show host, Murray, representing the fifth event in the narrative line. As Joker, Fleck kills Murray without shedding a tear, inciting rebellion in society – not because he lacks emotions but because he is indifferent toward himself. Alienation from the human begins with Fleck distancing himself from the human nature within him before alienating himself from society. Joker's alienation from the human within himself, however, has a more complex nature. Although he feels no emotion during the murder and even tells the joke, "Knock, knock, Who's there?" he does not completely extinguish his feelings. Instead, he partially obscures them until he perceives, as depicted in the film's narrative, approval from Quinn, which appears genuine to him. Janet argues that hypnotic and catatonic states, as well as manifestations of multiple personalities, are part of personality fragmentation and "lie within the unity of personality as parts" (Janet, 1898: 39). Although personality can be either introverted or extroverted, "The idea of the self is a very complex phenomenon that includes past memories and actions, the notion of our situation, our powers, our body, even our name, and which, uniting all these scattered ideas, plays a large role in understanding the personality" (Janet, 1898: 116–118). When the body as an element of unified personality is mentioned, Henri Bergson comes to mind. For him, matter has memory (Bergson, 2013). A. Fleck dresses in the attire of an ordinary person, then as a person who dreams and fantasises about being a comedian, and finally in the costume of a clown who advertises products and entertains the audience with his gestures. The materiality of A. Fleck's body holds multiple memories, each leaving an imprint on his identity. One of the substructures within his body is play, and through play, he reaches the level of art, as seen in the film narrative of *Joker: Folie à Deux*, where his performance not only reaches the level of a musical but surpasses it. The musical serves not only as a form and genre but also as a means of expressing identity. While singing, he becomes something entirely *other*, or as Emmanuel Levinas (Levinas, 2006) would put it, the Other within himself. The communication he establishes between the ordinary Fleck and the Joker represents a game between the created piece, the song, and the performer who dances to its notes and words. The boundary is indivisible. There is Joker within Fleck and vice versa, as is clearly seen in *Joker: Folie à Deux* when he attempts to tell a joke, believing that he has connected with society, i.e., the guards at Arkham Asylum. However, the moment he delivers the joke, the guards beat him, as they are simultaneously close to him as fellow humans and distant as guards. The distance between consciousness and awareness, perception, observation, and conscious acknowledgment, between the mental and the form of thought, is transitional and thin for A. Fleck, existing between the human within himself and the human in society. He

distances himself first from the human within and then from society. His alienation is therefore also dual. When he pats a guard on the shoulder, he is immediately reminded that he does not belong. He is a killer and a man who cannot make a joke, despite being a “comedian.” It is precisely this *inability* that defines his identity. He cannot be an ordinary person, a comedian, or a street clown; for himself and others, he is “nothing”. It is in this negation that he finds himself. In all his performances, Arthur Fleck moves along a dynamic path of if I could not mean something, I could be anything. In the present, Fleck means nothing, consistent with the verb mean (to signify something), as he has no meaning. However, through transformations across different temporal distances, he gains the meaning of a comedian who brings reality to the point of absurdity with the joke “Knock, knock! Who’s there,?” followed by a gesture presented as fiction within fiction. This refers to the scene in the elevator where Fleck encounters the neighbour from his floor, whom the viewer initially does not perceive as a fiction until the narrative of *Joker* is followed by the narrative of *Joker: Folie à Deux*. In her statement during Arthur Fleck’s trial, she claims that no such gesture occurred and denies having a romantic relationship with Fleck, which the viewer saw through his eyes, influenced by the director’s choices. After the gesture of the gunshot to his head, a real shot follows, accompanied by the joke “Knock, knock! Who’s there,?” in the scene from *Joker* during the TV show with Murray, whom Fleck kills with a direct gunshot. In this postmodernist, but also modernist, approach, a philosophical category of repetition is revealed. The gesture of the “gunshot to the head” is repeated as fiction within fiction in the narrative of *Joker*, and likewise, in *Joker: Folie à Deux*, the gesture of the “gunshot to the head” is performed as “objective” fiction, as Harley Quinn demonstrates it realistically within the narrative. However, there is a difference between postmodernism, which lies at the heart of modernism, and its metatextual quality. Postmodernism points to the openness of the approach, as Lyotard states (Lyotard, 2004), while also asserting that the modernist approach is concealed, albeit abstractly, as it refers to the question of process and execution within the narrative, regardless of the type of art. On the other hand, postmodernism entails a dual gesture of a deconstructionist type. Although the message is open, it is, as Eco notes (Eco, 1998), intended only for the semiotic reader – one who will recognise it. In other words, the duality of the concept of openness in approach is contradictory in its very foundation of openness. Regarding modernism, the filmic gesture of the “gunshot to the head” is marked by causally disrupted temporal instances. In the film narrative of *Joker*, the scene of the “gunshot to the head” gesture is presented, but it is only explained later in the narrative of *Joker: Folie à Deux*. Thus, the “second” part, *Joker: Folie à Deux*, reveals the emotional side of Arthur Fleck. On a narrative level, the timelines are shifted and unconventional. In this context, the film narrative serves as a commentary. Although temporally distant from the first scene, it shows that the timelines are detached from the story of the Joker itself.

In the mentioned film narratives, the “commentary” comes after the scene presented in the first part of the film narrative. The temporal instances indicate that both film narratives are connected in a postmodernist and modernist manner. This suggests that the fragmentation of the narrative in shaping Arthur Fleck’s life story involves an *antimimesis* of events that the viewer must perceive in order to arrive at Fleck’s unified self. The first thing to note is the need for the unification of Fleck’s spirit and body, and then, within the complex system, to define his identity in relation to society. Further interpretation of the “gesture” of the gunshot to the head and the joke performed by Arthur Fleck as a prisoner inevitably encounters the influence of Harley Quinn. In that “joke”, Harley Quinn follows him to the end, and only that fantasy enables the action. The viewer once again finds themselves within the artistic approach of *fiction within fiction*, as they cannot draw a clear line between the prisoner and the fantasy that Quinn has constructed about Fleck. In this fairytale-like world, he is a comedian, a lover, a man desired by someone until the moment of death when he becomes aware that he is neither a lover, nor a protector, nor a man whom anyone would want near them, i.e., an individual with whom someone would build a real love story. In his final moments, he is not merely the criminal that society perceives but rather a betrayed individual, both within the cinematic narrative and the personal story that emerges through the viewer’s interpretation as scenes from the two film narratives interweave. This leads to the fifth event: the murder of television host Murray. With this murder, the first act concludes like a drama, and the second act begins, which is the film narrative *Joker: Folie à Deux*.

In Lacanian terms (Lacan, 2008), desire is inherently unfulfilled in itself, and the moment it is fulfilled, it loses its quality as desire. This concept, similar to Derridean understandings of conceptual determinacy, is internally contradictory. In striving for fulfilment, Fleck loses himself. While he is Joker, he loses Arthur Fleck, and vice versa. This duality is depicted to viewers in the final scenes of the winding staircase, which itself serves as a metaphorical fabric of character development in relation to the action. Fleck’s ascent up the stairs, characterised by the drab greyness of the scenes, contrasts with Joker’s descent down the same stairs. Joker’s descent destroys the grayness with his colourful attire and playful movements, transforming the somber and insecure Fleck into the confident Joker. Arthur Fleck loses Joker on the “winding” staircase, representing his longing for recognition in a violent and unaccepting society. Arthur Fleck is depicted through the metaphor of the winding staircase. At times, he achieves self-awareness, while at other times, he loses it. Although portrayed as steep in the film narrative, for both Arthur Fleck and Joker, the stairs are winding and concealed. As he ascends, Arthur Fleck appears hunched, an ordinary, small man without meaning. In contrast, as he descends, he is Joker in a colourful suit. Though he appears as a clown, he is not merely a clown, but a victor over society, as he embraces himself

as both identities within the film narratives. Although the stairs are visually presented as straight, they are metaphorically winding because the resolution lies in the divided personality of Fleck and Joker. Neither of them manages to reveal a unified personality on the steep stairs; instead, they achieve this only on the winding stairs with transitions, where Fleck is rejected as Fleck in the narrative of *Joker: Folie à Deux*, while Joker is not accepted as a comedian in *Joker* and ultimately ends up in prison. The metaphor of the winding staircase is accompanied by a play of light and darkness. Darkness envelops Arthur Fleck and everything connected to his life in both film narratives, while light surrounds Joker, who truly shines through colour, music, and dance. The viewer is presented with an intense binary opposition of emotions. Arthur Fleck is associated with sadness, despair, and the meaninglessness of everyday life, while Joker is linked to feelings of self-satisfaction, awareness, and a sense of control over his situation.

A return to the division between the soul and the body is required to consider how mental images influence the personality, which unconsciously accepts mental images of its own awareness and consciousness. In “Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria” (Freud, 1987), Freud asserts that attention must be paid to the *transference* of the unconscious in shaping mental, conscious images of oneself as a personality, which Janet and Follié viewed as part of a multiple, yet divided, personality in cases of hysteria and ultimate personality fragmentation. This results in a dual perspective of oneself and society, i.e., the reality surrounding oneself. Freud argued that the root of the disorder lies in sexual fantasy, which leads to psychoneurosis and manifests as forms of hysteria. This can be seen in *The Interpretation of Dreams* (Freud, 1999), particularly in specific passages. In this essay, Freud analyses the dreams of Dora, who suffered from hysteria, and emphasises that *transference* is of crucial importance, deducing that fantasies are aroused during psychoanalysis and that, in this process, they are brought to consciousness, or as he puts it: “a whole series of earlier psychic experiences is relived, but not as the past, rather as a current relationship with the person of the doctor” (Freud, 1987: 116). An examination of the category of transference in the character of Arthur Fleck, as presented in the film narratives, reveals multiple instances of its occurrence. Our *insights*⁸ in interpretation remain *blind* to all those moments that a repeated viewing might reveal.

When applied to the film narrative, this perspective reveals Quinn as a doctor with expertise in psychiatric approaches, positioning her as the one who holds the threads of Fleck’s life in the moments where his personality manifests as the Joker.

⁸ Insights are simultaneously blind spots in any form of interpretation, as interpretation, according to Paul de Man, is inherently and paradoxically unified in its constitutive concept. For interpretation to exist, it must be guided by the principles of insight. In doing so, it aspires to a singular truth, yet it remains blind to all semantic – and, in this case, also structural – plays that influence a broader understanding of meaning, that is, the “truth” within the interpretation of a work. Paul de Man articulated his views on the dual constitution of artistic interpretation in *Blindness and Insight* (de Man, 1971).

However, he writes his own *script*, yet within that script, the viewer also sees that he determines his own *ending*. Fleck transfers his sexual fantasy onto Quinn. She awakens the Joker in him, a personality that attracts attention in society. However, he has not become aware of this fantasy of love, as he still believes that Quinn could love him for who he is *now*, even if that means a Heideggerian⁹ divided and vulgar present, which represents the other side of his personality, Arthur Fleck. In the film narrative *Joker: Folie à Deux*, he transfers his fantasy, which is now once again narratively presented as *fiction within fiction*, but in a different genre – the musical. The viewer is now faced with a modernist encounter of cultural models, transformations, and genre intersections, as Fleck lives in his own understanding of love through the songs. This approach, as Lyotard notes in *The Postmodern Condition* (2004), searches for itself within the work, which results in a postmodernist ironic twist. At the end, when Quinn rejects Joker and, as his imagined love, suggests they could live freely because of the rebellion he sparked after escaping prison, Fleck abandons all his “prestige” as a rebel against the capitalist consumerist society. For the third time, he finds himself on the staircase that leads him to Quinn, where he confesses his love, believing that she is now, for the first time, someone who loves him – Arthur Fleck – for who he truly is, with Joker being nothing more than a shadow. He encounters disappointment because, in the Freudian sense of transference, he is not transferring unconscious desires but rather those he believed could be fulfilled through his thoughts and emotions. He is surprised by the transference of his consciousness onto the unconscious because Quinn rejects him as Fleck, loving only the part of him that is Joker. He is no longer *himself*, but rather the *one* who inspires the masses, who rebels, who challenges society. However, when considering the narrative artistic approach that disrupts chronological causal relationships, Fleck has already experienced his death as the Joker. In the musical, which now represents an alternate reality for the viewer, he experiences death. His death on the staircase, where he ascends for the last time, is experienced as Fleck, who is aware of himself, and also aware of Joker within him. Nonetheless, he dies as Fleck, even though Quinn does not kill him, but rather an absurdly ill inmate from the prison who craves attention because they claim to have killed Joker. For the viewer, this *repeated* death now becomes a new approach of fiction within fiction, changing its meaning through repetition across

9 M. Heidegger considered Aristotle's and Hegel's interpretations of the present – where the rupture of the present is understood in terms of Aristotle's stigma, the mark as a point, which Hegel interprets as *Jetzt*, meaning “now, in this moment” – to be vulgar. Of course, neither *Nun* nor *Jetzt* can serve as a definitive determination of time. In Derridean readings of Husserl's theory of language expression, time is displaced, as it cannot express itself independently, even if it were to attempt to do so, without the aid of the other. Nevertheless, the “rupture” of the present persists within these cinematic narratives, with the viewer actively reconstructing these discontinuities into the story of Arthur Fleck, simultaneously reflecting and shaping the image of the Joker – not only within the analyzed narratives but also in those deconstructively left “on hold.” This is not merely a Derridean context but an ever-present one, marking the inherent blindness in our insights in this paper.

different genres in which Fleck expresses himself as a personality – from a clown to a comedian, lover, and a loser of meaning, or at least of the meaning that matters to him. For him, Quinn represented a substitute, a form of self-protection, a replacement for an authentic love from which he could not aporetically hide (Derrida, 1993).

3. The Dialectics of Laughter and the Specular Construction of Society and the Self: Ethical Implications and the Question of Responsibility

However, what separates Fleck and what every viewer knows or has heard about the Joker is, of course, his laughter. Although laughter is a philosophical category broader than the comic, H. Bergson, in his study, states that laughter occurs when the *living* spirit, through its fluidity, points to the relationship between spirit and body, i.e., when the rigidity of the body indicates the impotence of the living. The liveliness of the spirit turns into the mechanicalness of the movements performed by the body (Bergson, 1913). The mechanism and automatism of a body that imitates the rules of society provoke laughter. For example, when a man wearing a top hat falls backward because society does not expect that from him. Laughter is a *social phenomenon* because, when observing from a platform how people in a compartment are laughing, an individual will not laugh because laughter is a shared joke.

Our laughter is always the laughter of a group. It may, perchance, have happened to you, when seated in a railway carriage or at *table d'hôte*, to hear travellers relating to one another stories which must have been comic to them, for they laughed heartily. Had you been one of their company, you would have laughed like them, but, as you were not, you had no desire whatever to do so. A man who was once asked why he did not weep at a sermon when everybody else was shedding tears replied: 'I don't belong to the parish!' What that man thought of tears would be still more true of laughter
(Bergson, 1913: 6).

The concept of laughter and its dual nature are associated with characteristics relationally linked to the identity of society. The very notion of laughter is reached through the relationship between other concepts, such as the living and the mechanical, which are not inherently comic by themselves. Similarly, the identity of the individual and society is a relational concept because it is connected to other notions. The relationships in the identity of the individual and society through laughter, as represented in the role of the clown, establish the character of Arthur Fleck in relation to Joker. The laughter and the role of the clown, through the place and manner in which they are phenomenologically depicted, reveal the complexity of the Fleck-Joker character. According to Bergson, laughter has the quality of insensitivity. In order to achieve a

complete effect, “the comic demands something like a momentary anesthesia of the heart” (Bergson, 1913: 5). This mental anesthesia of the heart, or *absence of feeling*, primarily refers to the separation that occurs in empathy towards what is human. Laughter arises when the living acquires the quality of automatism, when a social rule of behaviour exceeds its limits, when clothing appears incongruous with the individual, or when a face loses its human characteristics, transforming into a caricature. However, for that transformation to occur, the *face* must first be human, as it must possess something to distort. Therefore, it must be close to the ordinary human being. Laughter plays an old game of cards: “I hide everything, I reveal nothing on my face, yet I hold other cards under the table.” Thus, Bergson states that the source of the comic is that “the comic does not exist outside the pale of what is strictly human” (Bergson, 1913: 3). In other words, laughter is directed at the human when it loses its human characteristics – when it falls into mechanisms, *rigidity* of mechanics, awkwardness, or excessiveness that society punishes precisely for being overly *exaggerated* behaviour that would otherwise be socially acceptable.

Disguise is another characteristic of laughter, in the sense that the spirit disguises itself as the body, or when an attempt is made to direct the viewer’s attention to the spirit, while it is entirely synchronised with the body. In this regard, Bergson states that “any incident is comic that calls our attention to the physical in a person, when it is the moral side that is concerned” (Bergson, 1913: 51). Arthur Fleck is never a good comedian, as he constantly redirects the viewer’s gaze, not to the body – let’s call it the social body – but to his own spirit. Consequently, by drawing attention to his own spirit, there arises the rebellion and ridicule of Joker in his occupation as a comedian, clown, and comic. The first gaze, as Derrida noted, exists in an aporia when one is observed but cannot see whom they are observed by, referring, of course, to God – metaphorically represented here as society. Fleck behaves as someone who wants attention directed toward him, and thus his comedy is both clearly defined and entirely unclear to those who listen and watch him. In *The Gift of Death* (Derrida, 1995), Derrida emphasises the duality of the gaze. When someone observes you, and you are unable to respond, repression occurs – a form of violence to which Arthur Fleck responds by disguising himself as Joker. However, as Derrida states, “Repression doesn’t destroy, it displaces something from one place to another within the system” (Derrida, 1995: 8). This is precisely about *displacement* as a deconstructionist approach to understanding identity, both individual and social, through the method of a *dual act of knowledge*.

Look closely: you will find that the art of the comic poet consists in making us so well acquainted with the particular vice, in introducing us, the spectators, to such a degree of intimacy with it, that in the end we get hold of some of the strings of the marionette with which he is playing, and actually work them ourselves; this it is that explains part of the pleasure we feel. Here, too, it is really a kind of automatism that makes us laugh – an automatism, as we have already remarked, closely akin to mere absentmindedness (Bergson, 1913: 16).

The comic poet – here understood as the one who devises the clown's movements, jokes, and mannerisms – must bring the *marionette*, i.e., the clown or comic character, so close to the audience that the mechanical nature of the marionette awakens something similar within the viewer. In other words, the spring within the marionette is dual: in laughing at the clown, we simultaneously laugh at ourselves, both as individuals and as members of society. Is this not, in a way, a form of empathy – one that arises from recognizing similarity without fear? Unlike Aristotelian catharsis (Aristotle, 1980), where fear emerges in response to a character whose actions transcend the boundaries of usual behaviour – actions that are morally justified in every sense – this form of recognition fosters connection rather than apprehension. *Empathy*, as a form of complicity in laughter, arises in a different way than Aristotelian compassion for a tragic hero, which awakens a feeling of fear in the audience, yet both operate according to the same relation: *similarity*. Naturally, it is difficult to imagine a clown as being similar to an ordinary person, so his similarity is initially imagined, making laughter much harder to achieve than the feeling aroused by a tragic hero. However, laughter is a philosophical category in that it points to gradualness and universality in its creation, but it is also a moral category because it implies the correction of behaviours that an ordinary person does not wish to perform or possess as part of their identity. “Indeed, it is in this sense only that laughter ‘corrects men’s manners.’ It makes us at once endeavour to appear what we ought to be, what some day we shall perhaps end in being” (Bergson, 1913: 17). Comic elements possess yet another characteristic that leads them to a duality in constituting laughter, as well as the feeling of empathy – feeling-with both oneself and others. This duality is visible to others, yet invisible to the one performing it. As Bergson emphasises:

To realise this more fully, it need only be noted that a comic character is generally comic in proportion to his *ignorance* of himself. The comic person is *unconscious*. As though wearing the ring of Gyges with reverse effect, he becomes *invisible* to himself while remaining *visible* to all the world. A character in a tragedy will make no change in his conduct because he will *know* how it is judged by us; he may continue therein even though fully conscious of what he is and feeling keenly the horror he inspires in us¹⁰ (Bergson, 1913: 16–17).

The binary opposition of visible/invisible influences another form of duality that is linked through laughter, connecting laughter to the concept of identity, and within the concept of identity, to consciousness and self-consciousness. This duality of the visible and invisible points to a broader perspective when considering the film narratives about Joker, or Arthur Fleck. The visible aspect leads to the flaws that contemporary society observes, can observe, but just as often chooses to ignore, neglecting even a minimal

¹⁰ All emphasis added by the author.

attempt at warning, reproach, or correction. The invisible aspect in contemporary society becomes an irrational part, which, by including this irrational moment, absolves society of any *responsibility*.

In other words, laughter is, in its conceptual sense, a dual phenomenon. It is unconscious in its display, conscious in the *attempt* at display, and conscious in the *results* of the display. Laughter directed at oneself, laughter directed at society, laughter directed at the individual identity of a person, or at the identity of society as a whole. In this sense, the eye that observes the comedian and the joke he performs is dual. It sees the joke because it creates it, but it does not see how society responds to that joke unless the individual is fully aligned with society. In this context, is Fleck a tragic or comic character? Is he perceived as a tragic figure in the pursuit of justice, or does society reject and ridicule him for exceeding the boundaries of his profession, as reflected in Murray's assertion that Arthur Fleck is not a comedian? The social function of laughter is evident both in defining Fleck's identity as an individual and in defining the identity of the community that laughs at him. However, society is no longer laughing at caricature, exaggeration, disguise, automatism, or stepping out of a role, but is instead laughing at Arthur Fleck as a person. Certainly, such a form of laughter provokes anger. That anger is reflected in the film narrative through numerous groups of people on the streets who feel threatened as individuals and who seek to change not only the system of laughter but also the societal system that mocks them for their appearance, lack of material means, or their failure and inability to truly be part of a society that *imposes* its rules. Thus, Thomas Wayne, father of Bruce Wayne, states that the rebel figure is an "ordinary clown" who attacks socially recognised young people – individuals who make society secure in terms of rules and professions that are socially acceptable and valued. Derrida points out that this involves the absence of a gaze that is not simultaneous. In fact, it is unequal when society, in this sense – or God in a religious sense – can see someone who does not see it in return. In this relationship, the question of responsibility arises between religion and the individual, or here, between society and the individual.

In the proper sense of the word, religion exists once the secret of the sacred, orgiastic, or demonic mystery has been, if not destroyed, at least integrated and finally subjected to the sphere of *responsibility*. The subject of responsibility will be the subject that has managed to make the orgiastic or demonic mystery *subject to itself*; and has done that in order to freely *subject itself to the wholly and infinitely other that sees without being seen*¹¹ (Derrida, 1995: 2).

It is not about comparing religion to society, nor about equating them in any way. Rather, it is about the fact that both religion and society are systems, and within these systems, certain rules prevail. Additionally, elements of irrationality appear in both

¹¹ All emphasis added by the author.

systems. In religion, the irrational manifests as orgiastic forces, which are products of behaviour beyond the rational. In society, the irrational is related to laughter, as defined by Bergson, who associates laughter with the unconscious. In other words, while the unconscious is not necessarily irrational, it is certainly in opposition to the conscious and the rational. In the unconscious and the irrational, particularly when it involves orgiastic forces, there is no empathy. In this sense, without empathy, there is no responsibility. For responsibility to be established and for the system to function – whether social or religious – it is necessary to overcome the irrational. In other words, it requires a deconstructionist approach to find a *passage* through which the irrational can be channeled, and in the process of channeling the irrational, responsibility is achieved, since, as Derrida notes, “religion is responsibility or it is nothing at all” (Derrida, 1995: 2).

Is society built upon the concept of responsibility? Although Derrida’s reasoning is no less dual than Bergson’s definition of laughter, it is evident that both approaches to defining systems of laughter are fluid. Is only Arthur Fleck, whose alter ego is Joker, responsible, or, perhaps, as Jung (Jung, 1996) suggests with the concept of the *shadow*, is there also a responsibility on the part of society? In the animated version of the film, the Joker appears initially as a shadow of the already existing Fleck the clown. Is responsibility shared by society, which is composed of individuals who follow the rules of appropriate behaviour and reject Fleck? Is responsibility, from a deconstructionist perspective, located *between* Fleck as an individual and society, such that the identities of both the individual and society overlap? The murders that Fleck commits – whether as a clown in the subway, while putting on makeup for his appearance on the popular TV show, or during his participation in the show when he kills the host Murray – belong to the realm of both his individual and social responsibility. He admits to them during the trial. At no point does he respond negatively, nor does he reject the claims of witnesses regarding the events of the murders. The only thing he presents, from a legal standpoint, are the causes behind these events. In other words, he highlights the tenuous connection between the individual and society in terms of identity. The connection between the individual and society in Fleck’s occupation, which is inherently tied to laughter, is, according to Bergson’s understanding, an *agreement* in which laughter conceals various characteristics of duality within itself. He states:

“However spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret freemasonry, or even complicity, with other laughers, real or imaginary. [...] It is through not understanding the importance of this *doublefact*¹² that the comic has been looked upon as a mere curiosity in which the mind finds amusement, and laughter itself as a strange, isolated phenomenon, without any bearing on the rest of human activity” (Bergson, 1913: 6–7).

¹² Emphasis added by the author.

The laughers represent society. In other words, a dual agreement is formed. If laughter strikes at the very nerve of society, yet the laughers, the members of society, laugh along, then the agreement has been reached. However, in the case of Fleck, if laughter strikes at the nerve of society but other laughers do not laugh along, then laughter becomes a destructive effect of the duality that society carries within itself. If an individual points out this duality, they will certainly be punished with an absence of emotion and insensitivity to ridicule, and there will be punishment for such behaviour that turns the mirror back on society, forcing it to look at itself and realise that there is a passage between the image, the reflection in the mirror, and society that it refuses to acknowledge. Derrida notes that such a passage “involves traversing or enduring the test by means of which the ethical conscience will be delivered of the demonic, the mystagogic and the enthusiastic, of the initiatory and the esoteric. In the authentic sense of the word, religion comes into being *the moment that the experience of responsibility extracts itself*¹³ from that form of secrecy called demonic mystery” (Derrida, 1995: 2–3). In other words, the experience of responsibility must extract itself from the irrational, and the irrational is an integral part of the human experience, of laughter, society, systems, and the identity of both individuals and society. In this sense, responsibility appears alongside moral responsibility, or conscience, which is a question that remains open for both the individual Arthur Fleck and the society to which he belongs, both as Fleck and as Joker. Is moral comedy, laughter, and the comic as a gesture and representation of laughter inherently perceived as ugly? Does the moral response elicited by laughter function as a criterion that designates something as ugly, considering the dual nature of laughter in relation to both society and the individual, as well as its role in shaping and being shaped by the societal structures within which it defines its own concept?

Bergson responds that laughter is not the opposition to ugliness, but rather to the rigidity of society, which is revealed through laughter. It is essential to note that a comedian must strike at the center of “social empathy”, which pertains to society itself – one that, within its own framework, has only appropriate rules. Any individual who points out the crooked lines of society, whether through repetition or disguising society as something else (which is objectively shown in its image, such as the clown who disguises himself), cannot achieve or hit the target without ultimately being punished. The type of laughter provoked by ugliness is not related to morality or caricature. As Bergson notes:

However regular we may imagine a face to be, however harmonious its lines and supple its movements, their adjustment is never altogether perfect: there will always be discoverable the signs of some impending bias, the vague suggestion of a possible *grimace*, in short, some favourite *distortion* towards which nature seems to be particularly inclined¹⁴ (Bergson, 1913: 26).

13 Emphasis added by the author.

14 All emphasis added by the author.

He also emphasises that nature “assumes harmonious lines [...] a balance that is never perfect. There will always be a sign of a crease appearing, the outline of a possible grimace, finally a chosen distortion where nature would rather bend itself” (Bergson, 1993: 16). Bergson states that the opposite of the comic should not be defined as beauty, but rather as charm, because it is more about rigidity than ugliness. “It partakes rather of the unsprightly than of the unsightly, of rigidity rather than of ugliness” (Bergson, 1913: 29).

In this sense, one might say that Nature herself often meets with the successes of a caricaturist. In the movement through which she has slit that mouth, curtailed that chin and bulged out that cheek, she would appear to have succeeded in completing the intended grimace, thus outwitting the restraining supervision of a more reasonable force. In that case, the face we laugh at is, so to speak, its own caricature (Bergson, 1913: 27–28).

Henceforth, nature itself is caricatural, though, for Umberto Eco, it is not the opposite of ugliness and immorality since “caricature is certainly a form of the comic. The concept of caricature is, all things considered, modern, and some believe that its origins lie in certain grotesque portraits by Leonardo [...] Caricature is often directed towards exaggerating a person’s characteristics to achieve a deeper understanding of their character (Eco, 2007: 152). Caricature is not merely a swollen cheek; it conveys more than that. The distortion within society is a caricature that is visually and cinematically depicted through the character of Arthur Fleck. Laughter arises when a face becomes a caricature of itself. Through his swollen cheeks and stretched lips, he reveals ourselves as a society devoid of compassion.

4. Concluding Reflections

The character of Arthur Fleck is also distinguished in the language through which he reveals the division between society and the individual in identity and their mutual relationship. Martin Heidegger speaks of eventness (*Ereignis*), which establishes the relationship between *Sein* and *Dasein* by suggesting that something is “borrowed” from the phenomenological appearance of *Dasein* to create *Sein*, and that what has been appropriated by *Sein* has a final version that nonetheless changes because the event itself changes.¹⁵ What is the event that transformed Fleck into Joker, or vice versa? What forces compelled him to depict the destruction of Gotham City? There is no single

¹⁵ It is instructive to examine the work: Milena Vladić Jovanov. [*Aporije stvaranja*] u egzilu. V. B. Jajts / Dante / Priča o Avramu i Isaku / Š. Bodler / V. P. Dis / F. Kafka. Događaj, biće i vreme, identitet i priča, fikcija i stvarnost, oprostaj i dar, savez istoriji, priči, identitetu i ne/mogućem, eho i slika. (Beograd: Čigoja štampa, 2021).

or clear answer. Perhaps the answer lies in the veiled explanations of Maurice Blanchot (Blanchot, 1995), who suggests that only from nothingness, from death, can something new and living be created. Or perhaps it is related to Nietzsche's (Nietzsche, 1968) and Schopenhauer's (Schopenhauer, 2010) reflections on will. In *The Birth of Tragedy*, Nietzsche articulates two foundational principles of Greek culture: the Apollonian and the Dionysian. The former is associated with beauty, reason, and the rational dimension of existence – it emphasises order, form, and clarity, all of which are, by virtue of their structure, readily apprehensible and acceptable to the recipient. In contrast, the Dionysian principle embraces irrationality, collectivity, and communal experience – that is, society itself – where the individualism underscored by the Apollonian is suspended in favour of a shared, ecstatic unity. Yet Nietzsche, in a manner reminiscent of Derrida – who, notably, regarded Nietzsche as a major influence – destabilises this binary opposition. He does not maintain the Apollonian and Dionysian as mutually exclusive categories, but instead establishes a dialectical interplay wherein community gives rise to individuality, and individuality is constituted through community. In the essay "Schopenhauer as Educator", Nietzsche pays tribute to Schopenhauer's emphasis on the autonomy of the individual and on the individual as such. However, in later works – *Beyond Good and Evil*, *The Will to Power* and *On the Genealogy of Morality* – Nietzsche foregrounds a concept of individualism that is inherently fractured, once again returning to the realm of internal contradictions. Crucially, Nietzsche no longer links the will with the self or with an "I" that might justify its own actions. Rather, he suggests that the privileging of one aspect of the self inevitably leads to the occlusion of another. In *The Will to Power*, he asserts unequivocally: "The 'ego' – which is *not* one with the central government of our nature! – is, indeed, only a conceptual synthesis – thus there *are no actions prompted by 'egoism'*." Preceding this, he similarly states: "The 'subject' is only a fiction: the ego of which one speaks when one censures egoism does not exist at all" (Nietzsche, 1968: §§370–371).

All of this may remain a theoretical-philosophical "fog" unless considered in relation to the final scene, where Fleck/Joker meets his end within his Jungian shadow (Jung, 1971) and Lacanian image – constructed across temporal distances long before his death unfolds on the staircase. This very staircase, where he both ascended and descended as Fleck and Joker, becomes the inevitable site of his fall when Quinn leaves him in *Folie à Deux*. Fleck dies when the Joker within him is killed, as Quinn desires him only for the image of Joker and offers him her love in the musical, but in the end, he perishes precisely because he is Joker. The question remains: to what extent is the society in which he lived – and the society in which we now live – willing to abandon countless individual Jokers to death? Is everything Fleck did equivalent to the death in which the protagonist, in a Blanchotian sense, ultimately finds himself in the film narratives *Joker* and *Joker: Folie à Deux*?

REFERENCES:

1. Abbott, Porter H. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Aristotel. 1980. *O pjesničkom umeću*. Zagreb: August Cesarec.
3. Aristotel. 2007. *Metafizika*. Beograd: Paideia.
4. Barrès, Maurice. 1910. *Le culte du moi. Le jardin de Bérénice*. Paris: Emile-Paul, Éditeur.
5. —. 1911. *Le culte du moi. Sous l'œil de barbares*. Paris: Emile-Paul, Éditeur.
6. —. 1912. *Le culte du moi. Un homme libre*. Paris: Emile-Paul, Éditeurs.
7. Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing.
8. —. 1975. „An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *New Literary History*, 6(2): 237–272.
9. Bergson, Henri. 1913. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. New York: The MacMillan Company.
10. Bergson, Anri. 2013. *Materija i pamćenje*. Beograd: Fedon.
11. —. 2016. *Stvaralačka evolucija*. Beograd: Algoritam.
12. Blanchot, Maurice. 1995. “Literature and the Right to Death” in *The Work of Fire*, 300–344. Stanford, California: Stanford University Press.
13. Bourget, Paul. 1920. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Plon-Nourrit.
14. Breht, Bertolt. 1966. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
15. Brecht, Bertolt. 1966. *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
16. Cianci, Giovanni, Jason Harding. 2007. *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*. Cambridge: University of Cambridge.
17. Cousin, Victor. 1841. *Cours de l'histoire de la philosophie: introduction à l'histoire de la philosophie*. Paris: Didier Libraire-Éditeur.
18. Deleuze, Gilles, Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
19. De Man, Paul. 1971. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.
20. Derrida, Jacques. 1973. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press.
21. —. 1991. *Of Spirit: Heidegger and the Question*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
22. —. 1992. *Acts of Literature*. London: Routledge.
23. —. 1993. *Aporias*. California: Stanford University Press.
24. —. 1995. *The Gift of Death*. Chicago: Chicago University Press.
25. Durkheim, Émile. 1951. *Suicide: A Study in Sociology*. London and New York: Routledge.
26. —. 1982. *The Rules of Sociological Method*. New York: The Free Press.
27. Eco, Umberto. 1984. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
28. —. 2007. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
29. Fouillée, Alfred. 1891. “Les grandes conclusions de la psychologie contemporaine: La conscience et ses transformations”, in *Revue des deux mondes*, 107(3), 788–816.
30. Freud, Sigmund. 1982. *Studienausgabe. Band VI, Hysterie und Angst*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
31. Frojd, Sigmund. 1987. *Pronađena psihoanaliza*. Zagreb: Naprijed.

32. Freud, Sigmund. 1999. *The Interpretation of Dreams*. New York: Oxford University Press Inc.
33. Goldstein, Jan. 1994a. "Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France" in *Foucault and the Writing of History*, edited by Jan Goldstein, Cambridge, Mass., USA: Blackwell.
34. —. 1994b. "Saying 'I': Victor Cousin, Caroline Angebert, and the Politics of Selfhood in Nineteenth-Century France" in *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*, edited by Michael S. Roth. Stanford: Stanford University Press.
35. Heidegger, Martin. 2010. *Being and Time*. New York: State University of New York Press.
36. —. 2012. *Contributions to Philosophy (of the Event)*. Indianapolis and Bloomington: Indiana University Press.
37. Janet, Pierre. 1889. *L'automatisme psychologique*. Paris: Félix Alcan.
38. Jung, Carl. 1971. "Aion: Phenomenology of the Self (The Ego, the Shadow, the Syzygy: Anima / Animus)" in *The Portable Jung*, edited by Joseph Campbell. New York: The Viking Press.
39. Jung, Karl. 1996. *Čovek i njegovi simboli*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
40. —. 2003. *Psihološki likovi*. Beograd: Dereta.
41. Lacan, Jacques. 2004. *Écrits*. New York, London: W. W. Norton and Company.
42. Levinas, Emanuel. 2006. *Totalitet i beskonačnost*. Beograd: Službeni list.
43. Levinas, Emmanuel. 1991. *Totality and Infinity*. An Essay on Exteriority. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
44. —. 2006. *Humanism of the Other*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
45. —. 1986. "The Trace of the Other" in *Deconstruction in Context*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
46. —. 1987. *Time and the other* [and additional essays]. United States of America: Duquesne University Press.
47. Lyotard, Jean-François. 2004. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. UK: Manchester University Press.
48. Nietzsche, Friedrich. 1968. *The Will to Power*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Random House, Inc.
49. —. 1989. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. New York: Random House, Inc.
50. —. 1997. "Schopenhauer as Educator" in *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press.
51. —. 2000. *The Birth of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
52. —. 2006. *On Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press.
53. Pierrot, Jean. 1981. *The Decadent Imagination, 1880–1900*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
54. Poirier, Richard. 1992. *Poetry and Pragmatism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
55. Schopenhauer, Arthur. 2010. *The World as Will and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
56. Vlačić Jovanov, Milena. 2021. *[Aporije stvaranja] u egzilu*. V. B. Jejs / Dante / Priča o Avramu i Isaku / Š. Bodler / V. P. Dis / F. Kafka. Događaj, biće i vreme, identitet i priča, fikcija i stvarnost, oprostaj i dar, savez u istoriji, priči, identitetu i ne/mogućem, eho i slika. Beograd: Čigoja štampa.

Identitet pojedinca i društva u filmskoj franšizi *Džoker* / *Ain't No Love in the Heart of the City and Sure Ain't No Pity*

Apstrakt: U filmskim narativima *Džoker* i *Džoker: ludilo u dvoje* prikazana je rascepljenost između samih narativa na modernistički i postmodernistički način. Takav oblik rascepljenosti pratićemo u identitetu kako filmskog narativa, tako i u identitetu ličnosti u prikazu lika A. Fleka, tj. Džokera. Narativne nivoe prate i semantičko-semiotičke ravni, uklapajući se u tematsku ravan koja prati preobražaj lika A. Fleka u lik Džokera. Pojam dvostrukog umetničkog postupka koji se pojavljuje u liku „Džokera” u oba filmska narativa pratićemo na više nivoa. Jedan je narativni „rascep”, drugi je rascepljenost u identitetu ličnosti na dušu i telo, dok je odnos „ujedinjenog” selfa, ličnosti pojedinca u odnosu na društvo treći nivo. U tom smislu, korišćićemo se postavkama mislilaca poput P. Žanea, A. Fujea, S. Frojda, Ž. Lakana, A. Bergsona, F. Ničea, M. Hajdegera, M. Fukoa, R. Barta, J. F. Liotara, Ž. Deride, U. Eka i dr. Cilj rada je da pokaže rascepljenost i „podelu” u ličnosti koju prati odnos prema društvu, čime se prikazuje i nasilje koje društvo iskazuje prema individui koja ne prati društvena pravila. Na svakom nivou se pokazuje rascepljenost: u odnosu u samim filmskim jedinicama koje prati vremenska i kauzalna podeljenost, te i u ličnosti koja se smatra udjedinjenjem tela i duha, s tim što se u filmskim narativima pokazuje dvostuki odnos društva prema ličnosti na osnovu toga koliko je ličnost prihvatljiva prema pravilima društva. U radu se prikazuje i pojam „smešnog” u klovnovskoj „sviti” koja ukazuje na pojam selfa i društva u svojim preterivanjima. Pratimo u ovoj složenoj priči i status memorije prema telesnom i duhovnom obliku selfa, kao i sam status memorije u odnosu na sećanja i prisećanja koja formiraju ličnost u društvu i samo društvo. Identitet pratimo na svim nivoima koje smo naveli i prikazujemo koliko je savremeno društvo oslikano u oba filmska narativa *Džoker* i *Džoker: ludilo u dvoje*.

Ključne reči: filmska/književna naracija, smeh, nasilje, empatija, identitet

Čitanje semiotičkog tela u predstavi Luvos vol. 2 u izvođenju Editta Braun Company

Apstrakt: Ovaj rad istražuje semiotičke dimenzije tela u predstavi Luvos vol. 2 u izvođenju grupe Editta Braun Company, oslanjajući se na teorijske okvire Morisa Merlo-Pontija, Erike Fišer-Lihte, Džudit Batler i Elizabet Groš. Predstava je analizirana kroz prizmu fenomena otelovljenja, amorfnosti tela i interakcije između izvođača i publike. Fokus je na dualnosti pojavnog i semiotičkog tela, kao i na njihovoj ulozi u oblikovanju značenja tokom izvođenja. Merlo-Ponti posmatra telo kao medijum iskustva i stvaranja značenja, dok Batler razvija ideju performativnog identiteta, ukazujući na fluidnost tela u kontekstu kulturnih normi. Fišer-Lihte uvodi koncept autopoeitičke povratne sprege, naglašavajući značaj interakcije između izvođača i publike u stvaranju značenja. Groš doprinosi perspektivom tela kao plastične, transformativne mase, koja se može oblikovati kroz društvene i umetničke prakse. U Luvos vol. 2, minimalistički prostor i koreografija stvaraju iluziju amorfnih tela koja transformišu svoj identitet i značenje u percepciji publike. Kostimi i svetlosni efekti uklanjaju individualne karakteristike izvođača, omogućavajući publici da projektuje sopstvene asocijacije na scenska tela. Predstava istražuje granice između ljudskog i neljudskog, stvarnog i iluzornog, ukazujući na složenost tela kao semiotičkog entiteta. Zaključuje se da predstava Luvos vol. 2 otelovljuje kritički ples kroz transformaciju tela u višeznačne simbole, pozivajući na preispitivanje kulturnih normi i identiteta. Semiotičko telo, posmatrano kroz prizmu postkolonijalne kritike i fenomenologije, postaje medijum kroz koji se istražuju granice telesnog izraza i umetničke komunikacije.

Ključne reči: pozorište plesa, kritički ples, semiotičko telo, otelovljenje, pojavno telo

Rad primljen 14. 3. 2025.

Rad prihvaćen 8. 5. 2025.

¹ <https://orcid.org/0009-0007-7748-1200>; kata.stojcic@gmail.com

1. Uvod – telo i oteľovljenje

Telo se pojavľuje u filozofskim razmatranjima ontološke, epistemološke, etičke prirode, kao i u antropologiji, kulturologiji, teatrologiji, filmologiji, istoriji, književnoj teoriji, biologiji, medicini, fizici, hemiji... Ono se može prikazati, analizirati, razložiti na osnovne činioce, replicirati, deliti, proučavati, uvećavati, umanjivati, proučavati u pokretu i mirovanju, mrtvo i živo, sa svim svojim funkcijama, disfunkcijama, oblicima i deformacijama, predstavlja tačku koja određuje kanone i norme – istovremeno anomalije i prekršaje. Iako telo kao takvo ostavlja nebrojene mogućnosti za intervenciju u njegov oblik i izgled, njegova osnovna funkcija je ipak spoznaja, jer upravo ono određuje ljudske spoznajne mogućnosti i granice.

Telo istovremeno pripada svetom (sferi *sacrum*), kao nosilac duše, i profanom (sferi *profanum*), kao posuda ispunjena zemaljskošću, sitničavošću, manama, svojom osnovnom fiziologijom, materijom od koje je izgrađeno. Biva uzvišeno i osramoćeno, obožavano i mrženo, izaziva divljenje i gađenje, ponekad i oba osećanja istovremeno, na primer u slučaju izložbi čudovišta ili muzeja kurioziteta. Telo se analizira u celini i fragmentarno. Proučavanje metafilozofije raskomadnog tela je zapravo tek sledeća mogućnost razmatranja telesnosti.

Ono što je sa telom povezano: ljubav, mržnja, seksualnost, polnost, smrtnost, zdravlje, bolest – čini smisao ljudskog života, iako telo biva gurnuto na marginu duše, a karakteriše ga njegova preterana fizičnost, potpuna zemaljskost, napadnost fiziologije, izlučevina, ograničenja, koja su tako teška za prevazilaženje. U današnje vreme – telo postaje temelj za izgradnju novih tvorevina, virtuelnih, robotizovanih, kiborga, polu-ljudi polu-androida, a time se njegova ontologija proširuje, postaje sve manje slična liniji, a sve više korenu koji raste u svim pravcima istovremeno.

Oteľovljenje (embodiment) je termin koji je nastao kao proširenje značajskog polja pojma „telo” – pretpostavľjuću da je ljudski organizam fenomen koji je podločan društvenim transformacijama u procesu socijalizacije, interakcije, tumačenja rodniĸ uloga. *Embodiment* se takođe može shvatiti kao inkarnacija (*uteľovljenje*) određenih društvenih praksi, stanja, ideja, poželjnih osobina u određenoj grupi. Ovaj pojam je povezan, između ostalog, s filozofijom pragmatizma, simboličkim interakcionizmom i fenomenologijom. Patris Pavis (Patrice Pavis) u svom *Rečniku izvođenja i savremenog pozorišta* ukazuje da je proces embodimenta sve prisutniji i koristan za razumevanje fenomena pozorišta:

To je način na koji ljudsko telo uopšte stiće veštine, konkretizuje se polazeći od društvenih determinanti, prevazilazi čisto materijalnu dimenziju i ostvaruje mogućnosti i potencijale. [Kako primećuje Džudit Batler (Judith Butler)] Nismo samo telo već u bitnom smislu pravimo svoje telo” (Pavis, 2021: 206).

*Teorijski okvir**a. Fenomenologija tela Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty)*

Moris Merlo-Ponti dao je značajan doprinos razumevanju ljudskog organizma kao oblika otelovljenja (Merleau-Ponty, 1987). Tvrdi on da spoznaja uvek ima svojstvo celovitosti i zavisi od situacionog konteksta u kojem se osoba nalazi. To je slučaj i kada je u pitanju iskustvo sopstvenog tela. Prema njemu, iskustvo sopstvene telesnosti ne zavisi od stvarnog, spoljašnjeg stanja. Telesnost postoji pre svega u svesti njenog vlasnika, ona je sredstvo našeg „postojanja u svetu”, imamo je na raspolaganju i putem nje se povezujemo sa određenim okruženjem, grupom; takođe, kroz telesnost, naša je aktivnost moguća.

Džudit L. Hana (Judith L. Hanna), teoretičarka i antropološkinja plesa, definiše telesnost slično Merlo-Pontiju (Hanna, 1988). Posmatra je kao instrument koji čovek koristi, između ostalog, u seksualnom odnosu i plesu. U istom pravcu se kreću misli Ervinga Gofmana (Erving Goffman): za njega je telesnost „uređaj od velikog značaja za razvoj događaja, i njegov (tela) vlasnik uvek ga izlaže na prvu liniju” (Goffman, 1967: 122). Telesnost – posebno gestovi, izrazi lica – ima veoma veliki značaj za tok i red interakcija ili pregovaranje o značenjima. Prema Merlo-Pontiju, telesnost izlučuje smisao koji je stečen u procesu socijalizacije, doživljavanja, kako bi uticala na druge „inkorporirane subjekte”. Ona je mesto rađanja značenja, nastanka smisla i oblikovanja svesti. Nevedeno proizilazi iz činjenice da telo, prema Merlo-Pontiju, taloži u sebi prošle događaje i iskustva.

Gore navedene konstatacije Merlo-Pontija su izuzetno važne u istraživanju pokreta i izraza u plesu i pokazuju veliku sličnost s razmišljanjima nemačke teoretičarke izvođenja i performativnosti Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) o materijalnosti elemenata predstave i auto-referentnoj dimenziji stvaranih značenja (Fischer-Lichte, 2021). Fišer-Lihte ističe važnu ulogu teorije Džudit Batler o telu kao nosiocu repertoara potencijalno ostvarljivih mogućnosti (Butler, 1988). Batler, koja svoju teoriju temelji na razmišljanjima Merlo-Pontija, razume *utelovljenje* kao performativno stvaranje alternativnih identiteta, utelovljenje istorijskih i kulturnih mogućnosti tela, a to se primenjuje u mojim daljim razmatranjima o dihtomiji tela i samog procesa nastajanja semiotičkog tela tokom trajanja predstave. Konceptija tela Batler, koja je bila važna polazna tačka za Fišer-Lihte, bazira se na fenomenološkim tradicijama, posebno kod Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) i pomenutog Merlo-Pontija (Zaharijević, 2020).

b. Antropološka istraživanja amorfnog tela

Početni supstrat za telo je meso, koje tek uz određeni uticaj okoline može postati ljudsko telo. Elizabet Groš (Elizabeth Grosz), australijska feministička filozofkinja, ističe moć tela kao mase mesa koja sama sebe konstruiše – oblikuje – i može uzeti gotovo

bilo koji formu. U filozofiji Groš, organizam je poput sveta koji neprekidno prolazi kroz transformacije, a telo je zapravo otvoreno telo (*open body*), podložno delovanju uma, volje, želje ili moći. Na ovaj način shvaćeno telo gubi ljudski oblik, postajući amorfnu (mesnata) forma koja u potpunosti pripada svetu biologije, odnosno prirodi. Kultura je zamišljena kao posuda za oblikovanje mase, te stoga ima tendenciju ograničavanja prirodnih plastičnih svojstava tela. Ljudsko telo u shvatanju zapadnog sveta samo je jedan od mogućih odgovora na stvaralačku moć prirode, koja kao beskrajni izvor inspiracije vodi ka novim oblicima i formiranju novih kultura (Grosz, 1995).

Nastajanje novih i do sada nepoznatih oblika mesa predstavlja svojevrsnu evoluciju, odnosno transformaciju u Drugog, ali ne u darvinističkom smislu, već u smislu kretanja između različitih vrsta. Navedeno kretanje ne proizilazi ipak iz reproduktivnih sila, već inkorporacije osobina stvorenja, koja su potpuno različita. Takav vid transformacije daje mogućnost prekoračenja svih granica i spajanja osobina koje je naizgled nemoguće spojiti. U ovakvom poretku sveta ljudski oblik je samo jedan od oblika koji egzistira uz životinjske, biljne, neodređene i nežive oblike, što per se predstavlja reformulaciju antropocentrične teorije sveta, stvarajući drugu vrstu zajednice. Transformacija u Drugog je transformacija prožeta ljubavlju i željom za prekoračenjem vlastitih granica i izvlačenjem maksimalne životne potencije na kreativan i produktivan način.

Postojanje među-vrste možemo u praksi posmatrati u liminoidnom prostoru predstava i liminalnom prostoru rituala i obreda. U svojoj studiji *Ka postmodernom pozorištu*, Ričard Šekner (Richard Schechner) opisuje transformaciju tela i svesti u međuljudski oblik. Promene u ljudskom obliku ili svesti dešavaju se tokom rituala (trajno) ili tokom izvedbi (privremeno). Šekner navodi primer „plesu jelena” izvedenog od strane Indijanca Jaki u Arizoni. Izvođač plesa, koji u trenutku same izvedbe egzistira kao biće između čoveka i jelena, odnosno „ni-čovek a ni-jelen” (Schechner, 1992). Glumac, odnosno plesač, u toku trajanja izvedbe je bio maskiran u životinju, ipak posedivao je određene ljudske osobine, koje su onemogućavale potpunu mentalnu i vizualnu transformaciju u jelena. Šekner (1992: 146) konstatuje: „U trenucima kada plesač više nije pri sebi ili nije ni pri sebi, njegov identitet, kao i jelenov, može se naći samo u jedva primetnim, graničnim područjima.” – a ta granična područja jesu karakterizacija, predstavljanje, imitacija, prenošenje, promena, neophodno je dodati i prerusavanje, maskiranje, gubljenje svesti, trans – koji se ne navode u radu Šeknera. Sama transformacija je ovde shvaćena kao ostvarivanje izvođenja i dostizanje multipliciranog identiteta na granici dva sveta: zone slučajne egzistencije/običnih ljudi (koristeći terminologiju Fišer-Lihte: *pojavnih tela*) i transcendentalne zone – magijske, bogovske, demonske – egzistencije (*semiotičkih tela*).

Suštinski, ples jelena plemena Jaki kao metafora je izuzetno važan u kontekstu ovog rada. Transformacija svesti i tela, bez obzira da li se dešava tokom rituala ili

tokom izvođenja, dovodi izvođače do granice postojanja kao čoveka i kao ne-čoveka istovremeno, odnosno, koristeći metodologiju Elizabet Groš – meso poprima oblik Drugog, između životinje, boga i čoveka.

c. Telo u diskursu Erike Fišer-Lihte

Telesnost izvedbe prema Eriki Fišer-Lihte je najuočljiviji sastavni deo prolaznosti izvedbe. Delo izvođača stvoreno njegovim ili njenim pokretima, mimikom, gestikulacijama traje tačno koliko i samo izvođenje (Fischer-Lichte, 2014: 45), a kreirano je od materije koja je apsolutno jedinstvena – jer je telesna, dok telo jeste materija koja se neprestano kreće i stvara. Stoga ne možemo odrediti konačan njegov oblik, jer se ono može momentalno – ili postepeno – promeniti. Njegovo postojanje je više transformacija nego jednostavno bivstvovanje.

Analizirajući pitanje specifične su-prisutnosti i procesa stvaranja značenja, Fišer-Lihte izdvaja kategorije *pojavnog tela* i *semiotičkog tela*. Prvo navedeno možemo okarakterisati posebnim oblikom prisutnosti „ovde i sada”: uporno je prisutno, svrhovito, nenamerno, i nije nosilac nikakvih značenja. *Pojavno telo* odnosi se na stvarno telo izvođača ili glumca prisutno na sceni. Ovde se naglasak stavlja na fizičko prisustvo tela, njegove pokrete, geste, izraze lica i sve ono što publika može doslovno videti i doživeti. *Pojavno telo* može komunicirati emocije, ideje i priče putem svojih fizičkih akcija i bivanja na sceni. Tokom izvođenja, „pojavno telo svakog učesnika sa svojim specifičnim fiziološkim, afektivnim, energetskim i motornim stanjima, direktno deluje na pojavna tela drugih, izazivajući u njima specifična fiziološka, afektivna, energetska i motorna stanja” (Fischer-Lichte, 2021: 47).

S druge strane, *semiotičko telo* kao nosilac značenja upućuje na ono što je izvan njega, na ono na šta telo samo „ukazuje”. *Semiotičko telo* odnosi se na simboličke ili značenjske slojeve tela koji se prenose putem izvedbe, uključuje kulturološke, simboličke i društvene konstrukcije koje oblikuju percepciju tela i njegovo značenje u izvedbi (Fischer-Lichte, 2021:47). Ovo telo može biti i apstraktno, odnosno može komunicirati ideje ili emocije na način koji nije nužno vezan uz stvarna fizička svojstva pojavnog tela. Dakle, dok *pojavno telo* fokusira na stvarno prisustvo i fizičku izvedbu izvođača, *semiotičko telo* istražuje simboličke i značenjske aspekte tela u izvedbi, uključujući kako se ti simboli prenose i interpretiraju od strane publike. Neprekidan uzajamni proces interakcije i stimulacije između izvođača Fišer-Lihte naziva *autopoietičnom povratnom spregom* (Fischer-Lichte, 2021: 39).

U idealnim uslovima od-telovljenje glumca ili glumice, drugim rečima – prekrivanje pojavnog tela semiotičkim telom, može biti krajnji cilj predstave (napuštanje pojavnog tela moglo bi rezultirati potpunim uranjanjem u univerzum, koje kreira određena izvedba). Kako bi se to dogodilo, potrebno je podvrgnuti glumca svojevrsnom

„od-telovljenju”. Sve što ukazuje na organsko telo, na telesno postojanje–u–svetu glumca, mora biti eliminisano, sve dok na sceni ne ostane „čisto” *semiotičko telo*. Samo ono na neiskrivljen način može izvući značenja kodirana u tekstu, omogućavajući publici da ih primeti i, kao posledica, razume smisao umetnosti.

Prioritetnost jednog od dva tela zavisi od pretpostavki određene umetnosti i tendencija kojima se rukovodi epoha, a različiti umetnici na sopstven način pristupaju istraživanju ovog problema. Međutim, Fišer-Lihte (2014: 51) ističe da ne smemo zaboraviti da su oba tela neraskidivo povezana i da nijedno ne može da se pojavi pred publikom bez prisustva drugog. Posebno je teško zamisliti postojanje *semiotičkog tela* bez makar najdublje skrivenog *pojavnog tela*.

Kako bismo pojasnili teoriju dvojnosti tela glumca neophodno je ponovo navesti pojam „otelovljenja” (*embodimenta*), koje se istorijski zasniva na teoriji dva sveta – duhovnog koji predstavlja vantelesne vrednosti i telesnog koji je uronjen u stvarni svet i oslanja se na svoju fizičnost. Od 1990. godine pojam *embodimenta* je reformuliran od strane antropologa Tomasa Čordasa (Thomas Csordas) odbacivanjem dualizma duha i tela i definisanjem otelovljenja kao procesa koji se odvija u *pojavnom telu*, koje se stalno nadgrađuje tokom trajanja predstave i usled procesa nadgradnje proizvodi značenja na semiotičkom nivou (Fischer–Lichte, 2021: 52). Telo izvođača postoji pre, za vreme i posle predstave, dok je telesnost koja proističe iz same predstave prolazna i materijalizuje se samo tokom trajanja te konkretne situacije – posledica je postojanja dvojnosti *pojavnog* i *semiotičkog tela*. Konzistentno se pretpostavlja da u čoveku istovremeno postoji *pojavno* i *semiotičko telo*. Strategije korišćenja tela omogućavaju i opravdavaju ovo dvojno telesno postojanje u svetu izvođača.

2. Pozorište plesa

a. Ples kao pozorišna praksa – ka plesnom pozorištu

Iako u klasičnom shvatanju problema, pozorište i ples jesu dva odvojena entiteta koja se susreću samo u nekoliko tački (uzimajući u obzir neospornu činjenicu da je ples uglavnom nezavisan od uticaja dramskog teksta), proučavajući ples koji nosi u sebi efekat – narativnog, ritualnog, liminalnog – pozorišta dolazimo do zaključka da isti je bio neizostavan deo širokog spektra evropskih i vanevropskih izvedbi.

Savremeni ples je pojam koji obuhvata sve tehnike, estetike i vrste plesa, koji su nastali u 20. i 21. veku, a sama odrednica savremeni ne opisuje vrstu već vreme nastajanja. Za razvoj savremenog plesa ključno je bilo interesovanje za telo i pokret na kraju 19. i početkom 20. veka. Ovaj pojam se često koristi naizmenično sa pojmovima: *moderni ples* (*der moderne Tanz*, H. Brandenburg, 1913), *ples našeg vremena* (M. Wigman, 1930), *novi ples* (*der neue Tanz*, R. Lammell, 1928), *modern dance* (J. Martin,

1931), *contemporary dance* (J. Mackrell, 1992). Ipak, termini *savremeni ples* i *moderni ples* tokom 20. veka odnosili su se na vrlo različite fenomene. U anglofonim delima, termini *modern dance* i *contemporary dance* često se koriste zamenjivo (čak i u rečnicima plesa), mada se mogu identifikovati osnovne razlike koje proizilaze kako iz istorije, tako i iz estetike. *Modern dance*, žanr plesa, čiji počeci datiraju s kraja 19. veka, karakterisao se traganjem za specifičnim elementima koji bi izdvojili ples od ostalih umetničkih disciplina. „Modern” je prvobitno bio sinonim za savremenost, ali u istoriografiji plesa prihvaćeno je povezivanje njegovog razvoja sa teorijama modernizma i šire – modernosti. *Moderni ples* se karakteriše fokusom na istraživanju pokreta tela (njegove kvalitete, dinamike, uslova) kao glavnog medija kojim se ova umetnička disciplina bavi (Klimczyk, 2010: 105). Tražio se prirodan i slobodan pokret, izvan stroge strukture baletskih formacija. Izuzetno je važno bilo stvaranje pokreta koji bi evocirao emocije, prenoseći autentične duhovne stanje izvan tela prema nameri stvaralaca.

Tanzteater je ples sa pozorišnim efektom, a sam ples i pozorište teže ka oblikovanju novih praksi. Žanr je poznat kao *pozorište pokreta* ili *plesno pozorište*. Ovaj termin se koristi od kraja sedamdesetih godina 20. veka kako bi označio interdisciplinarni vid scenskog izvođenja koji kombinuje pokret, reč, muziku/pevanje, pozorišne elemente – scenografiju, kostim, rekvizitu, osvetljenje (Klimczyk, 2010: 103). Pozorište plesa je autorsko po svojoj prirodi i tesno je povezano sa vizijom određenog koreografa, koja se suočava sa ličnim iskustvima plesača i uzima u obzir reference na događaje i ličnosti prisutne u kulturnom pamćenju. Osnovno sredstvo izraza ostaje telo plesača, na kojem se ocrtavaju društveni obrasci i kodeksi, kao i emocionalne interakcije sa drugim izvođačima. Plesači koriste originalne forme pokreta karakteristične za određeni ansambl ili solistu, kombinujući različite tehnike plesa sa svakodnevnim pokretima. Narativni sloj se formira kroz autorske ili grupne manipulacije tekstovima kulture i ličnim iskustvima, koja direktno reflektuju stvarnost. Pozorište plesa proizilazi iz društvene svakodnevnice i usko je sa njom povezano, stoga tematika predstava često obuhvata savremene sociopolitičke teme i upisuje se u pravac kritičke umetnosti (Klimczyk, 2010: 103).

U svakom plesu telo je centralna pojava. Ideju telocentričnosti ples deli sa najvažnijim paradigmatima današnje antropologije. Koncept tela kao nosioca iskustava i značenja je postao ključna okosnica humanističkih nauka. Zajednička karakteristika svakog plesa je inscenacija i izvođenje pokreta ljudskog tela. Odnos tela i pokreta stvara ritmičke figure u kojima se izražava dinamika kolektivnosti i individualnosti (Jovičević, 2007: 96). Igra, dakle, nastaje usled izvođenja rituala, festivala, religijskih ceremonija i događaja pop kulture. Njeni oblici izražavanja su izuzetno raznoliki i ne mogu se obuhvatiti ni u jednoj širokoj skupini.

Ipak, jedno jeste zajedničko za sve forme plesnog izvođenja: igra se bavi stvaranjem kolektivne svesti o slici savršenog/nesavršenog tela i kodovima plesnog/

neplesnog pokreta. Ples u svakom vidu konstruiše i dekonstruiše mitove o telu; podražavaju postojeću estetiku i proširuje njene granice. Ples u sebi nosi istorijski, društveni, etnološki i estetski značaj. Stoga možemo govoriti o interdisciplinarnosti promišljanja plesa kao izvođačke umetnosti. Kao predmet istraživanja, ne možemo ga jednoznačno definisati ili staviti fokus samo na jedan njegov deo.

Slično tome, percepcija pokreta tokom izvođenja uživo, kao i u odgovarajućim medijskim uslovima, ostaje nejasna. Ova „nejasnost” je element proučavanja plesa jer zavisi ne samo od tehnike i naracije, već i od recepcije gledaoca. Pokušaj ignorisanja uticaja recepcije na rezultat izvedbe dovodi do neprihvatljivog redukovanja kompleksnosti pitanja, kojim se bavimo. Istraživanja plesa zahtevaju različite metodološke pristupe i disciplinsku introspekciju. Iz antropološke perspektive (Brandstetter i dr., 2007), kao i iz perspektive teorije plesa i performansa, mogu se istaknuti određeni konstitutivni uslovi za ples. To uključuje povezivanje pokreta, ritma i prostora. Ples se sastoji od pokreta tela u kojima je predstavljena određena veza između ljudi i sveta. Odgovara na kolektivne i individualne slike ljudske mašte i učestvuje u njihovom stvaranju i transformaciji.

U mimetičkim procesima plesni pokreti se približavaju dinamičnim figuracijama kolektivne i individualne predstave te se usvajaju tradicionalni pokreti i eksperimentišu se sa novim oblicima telesne aktivnosti, iz kojih proizilaze inovativna estetska i društvena iskustva.

Helen Tomas (Helen Thomas), autorka studije *The body, dance and cultural theory*, u eseju „Ples kao metafora za ‘pisanje tela’” primećuje: „Koreografija koja ukazuje na heterogenost nelinearnih mogućnosti pokreta unutar umetničke (značajne, diskurzivne) prakse, može biti adekvatnija metafora kulturne kritike nego nekritički konstrukt kao što je bio ples prediskurzivni ili vanjezični” (Thomas, 2003: 52). Savremeni ples jeste značinski konstrukt, iako *signifiant* i *signifié* retko su akustički (govorni) signali, češće samo grafički (bolje rečeno: vizualni).

b. Austrijski kritički ples i Editta Braun Company

Jedna od predstavnica austrijske scene kritičkog plesa, kao i umetnica povezana sa *Tanckvartirom* u Beču (Tanzquartier Wien), Edita Braun (Editta Braun), smatrana je pionirkom savremenog plesa u Austriji (Amort i Wunderer-Gosch, 2001). Od sredine osamdesetih godina dala je ključni doprinos umrežavanju umetnika – igrača na nacionalnom nivou i doprinela jačanju austrijske plesne scene, stvarajući mogućnosti umetničkog i festivalskog razvoja. Braun je postala poznata po sprovođenju društveno angažovanih projekata u Africi i Aziji u saradnji sa plesačima, glumcima, piscima i koreografima, konfrontirajući i spajajući autohtoni kulturni, istorijski i društveni identitet sa srednjoevropskim tradicijama (Poschmann-Reichenau, 2009: 28).

Prema njenim rečima (<https://www.editta-braun.com/e/bios/editta-braun.html>, pristup 29.05.2025 09:06), dve kreativne ideje pokreću Braun kao koreografinju. Sa jedne strane, imaginativno istraživanje nagog ljudskog tela kao pokretnog bića, apstraktne slike i ikone, a sa druge strane, otkrivanje nesavršenosti politike i društva te kritika istih u okviru umetničkog diskursa. Umetnica je koja se ne boji se izražavanja dubokih osećanja i ljudskosti (npr. u svom radu *Schluss mit Kunst*²). Bavi se dugoročnim projektima koji se fokusiraju na situaciju žena i načinima međukulturne komunikacije. Njen stil može se opisati kao minimalističan u plesnoj formi, utkan od metafora, apstraktan i figurativan, dok u izvedbama zapažamo kontrastne napetosti (mrak–svetlo, čovek–monstrum) i svesne igre sa asocijacijama. Njen rad se može opisati kao dijalog između pokreta i muzike komponovane isključivo za potrebe njenih plesnih izvedbi.

3. Analiza predstave

a. Ciklus *Luvos* i predstava *Luvos vol. 2*

Od kratkog spektakla *Lufus* kolektiva Forgenge (Vorgänge), koji – što je izuzetno važno uzimajući u obzir postkolonijalni ton rada Edite Braun – svoj konačni oblik dobija tokom plesnih radionica na temu animističkih ceremonija na jugu Senegala kod umetnice Žermen Akonji (Germaine Acogny), preko izvođenja *Luvos* od strane grupe Edite Braun (*Luvos vol. 2* - 2001, *Planeta Luvos* - 2012, *Close Up* - 2015 i *Close Up 2.0* - 2017, *Fanghouné* - 2019, kasnije pod nazivom *Hydráos*), sve do filma *Luvos Migrations* (2022/23) i naposljetku „zapadne verzije“ *Hydráos* (2024), tehnika plesa i estetika *Luvos* konstantno se razvija. Istraživačka posvećenost pokretu je razlog zašto *Luvos* možemo nazvati telesnim/fizičkim univerzumom koji ima jedinstvenu poetiku.

b. Prostor, svetlo, kostimi

Luvos, vol. 2 (2001) je osmišljen u duhu kritičkog plesa i minimalistički po svojoj formi. Čitava scenografija ograničena je na crni prostor pozornice, koji se naizgled nalazi u vakuum prostoru, odnosno ne možemo uočiti zavesu niti nijedan

² Naslov projekta, koji u prevodu znači „Dosta sa umetnošću“, već na prvi pogled sugerise provokaciju i ironiju, ali i poziv na dublju refleksiju – o granicama umetnosti, njenom mestu u savremenom svetu, i o tome da li umetnost još uvek može (ili treba) da bude politički i emocionalno angažovana. Braun koristi telo, pokret i scenski izraz da bi dotakla teme koje se tiču univerzalnih ljudskih iskustava – bola, gubitka, bliskosti, ali i otpora i snage. Njena hrabrost da ogoli emocije pred publikom, bez straha od patetike ili osude, čini njen rad autentičnim i snažno komunikativnim. U *Schluss mit Kunst*, emocija nije sredstvo manipulacije, već način povezivanja sa gledaocem – poziv da se izađe iz zone intelektualne distance i uđe u prostor iskrene, često neugodne, ali potrebne ljudske empatije. Kroz ovaj projekat, Edita Braun pokazuje da umetnost ne mora da bude ukrašena ili distancirana da bi bila relevantna. Naprotiv, njeno delo svedoči o tome da su ranjivost i iskrenost ne samo estetski vredni, već i politički subverzivni gestovi.

zid. Prostor stvara iluziju velikog crnila, koje preplavljuje čitav prostor izvođenja. Veoma bitno je istaći da se gledaoci nalaze na određenoj razdaljini od samog scenskog prostora, kako bi iluzija crnila i iluzija pokreta bila učinkovitija. Pravo zemljište, koje je prvobitno činilo scenski prostor inspirisan radovima spomenute Akonji, s vremenom je zamenjeno malim crvenim kockama od veštačkog materijala (crvene kocke mogu, u zavisnosti od predstave, biti zamenjene zelenim ili plavim, dok izdaleka izgledaju kao latice ruža). Zbog ove promene predstava udaljila se od svojih korena i prirodnog sveta, a njeno značenje simbolički je preneto u apstraktni svet.

Važnu ulogu u stvaranju prostornosti predstave igra svetlost i tama – mestimično osvetljenje plavim reflektorom odabranih delova tela uz naizmenično potpuno gašenje svetla (do efekta „mrklog mraka”) pojačavaju iluziju kojoj je publika izložena. U zadnjem delu izvedbe svetlo podseća na stroboskop, a gledaoci vide plesačice kao spore filmske kadrove.

Kostimi plesačica su uniformni i predstavljaju imitaciju golog tela (bodiji koji pokrivaju telo u boji kože zajedno sa kapuljačom koja pokriva kosu). Ovaj način kostimizacije depersonalizuje osobe koje plešu, postavljajući ih u niz nebinarnih bića, koja ne pripadaju ni ženama ni muškarcima, bez rase i karakterističnih obeležja. U kasnijim predstavama iz ciklusa *Luvos* kostimi kožne boje su bili zamenjeni zelenim kostimima, iz praktičnih razloga – u Senegal u nije dozvoljeno prikazivanje nagog tela. Sama Braun u novoj-uniformi uvidela je i drugu vrednost – suprostavljanje opšteprisutnoj i bezrazložnoj golotinji na sceni.

Zahvaljujući igri svetla i kostimima postignut je cilj pojačanja osećaja neobičnosti predstave i unosenje nečovečne energije u ples – gledalac, u impulsima svetla i u tami, vidi onoliko koliko mu mašta sugerše.

c. Koreografija

Koreografija je ključno sredstvo izraza u čitavom ciklusu *Luvos*, pa tako i u predstavi *Luvos vol. 2*, koja je tema ovog rada i odraz je filozofije Braun kao koreografkinje i misliteljke. Sama Braun ističe da se *Luvos vol. 2* može tumačiti kao komentar na zastrašujuće ekscese genetičkog inženjeringa ili kao evokacija fascinantnih i zavodljivih podvodnih svetova, kao nezavisni svet misli i osećaja. Stvorenja iz *Luvos* univerzuma su humanoidi, biljke, insekti, čudovišta, apstrakcije.

U koreografskom smislu gledalac prati transformaciju pet neodređenih bića u leptire. Međutim, pre nego što dođe do ove transformacije, Edita Braun tera gledaoce da uđu dublje u misteriju ljudske telesnosti i prepuste se igrama, fantazijama i fatamorganama pokreta i svetla. Pet stvorenja koja su oživela, različita od ljudi ili bilo čega drugog što znamo, najava su sveta koji je upravo stvoren. U početku plahi i nesigurni pokreti postaju sve hrabriji, gotovo agresivni. Poznajemo život u trenutku

njegovog prvog pokreta, ali ne znamo ko je (ne)vidljivi pokretač. Telo jednostavno mora naučiti da se kreće kao da mu je to namenjena sudbina. Figure na pozornici grupišu se u raznovrsne oblike, prikazujući sirovu, potpunu telesnost bez seksualnosti. Oblici, gledani sa distance gledališta, podsećaju na životinje ili delove tela. Neke od izvođenih figura zahtevaju grupni rad plesačica, a neke su individualne, ali usklađene s ostalim prizorom na sceni. Skandalozni (jer su goli) sinhroni ples koji izvode odiše uznemirujućom asekualnošću puzajuće larve, a ne šarolikom, primamljivom erotičnošću zrelog leptira. Sve što se dešava na sceni zapravo postoji samo u našim glavama – jer nam igra svetlosti ne dozvoljava da bilo koju scenu sagledamo u celini. Podložni smo masovnim halucinacijama. Tela plesačica, koja se dižu s poda, kleče na kolenima, kotrljaju se ili savijaju u svim mogućim smerovima, izazivaju uznemirujuće asocijacije u našim mislima, podsećajući na okrutna hinduistička božanstva, odvratne bube, sjajne morske zvezde, divovske faluse. Naša mašta radi sa svakim tupim zvukom muzike Terija Zabuažefa (Thierry Zaboitzeff), koja je kombinacija klasičnih i elektronskih zvukova. Možemo reći da tela uče da lete. Mašu rukama kao krilima i mašu nogama, ustaju. Uče da hodaju, skaču i ispravljaju kičmu. U poslednjim sekvencama izvedbe, u treperavom, blinkajućem svetlu bele lampe, slika počinje da se lomi i bleđi. Na kraju pada mrak i tela beže. *Luvos*, vol. 2 slavi životni instinkt i ritual animacije posmatran 1986. godine u Senegal, u selu Fangom (Fanghoulé), odakle potiču koreni *Luvos* plesa. Bogata, izuzetno vešta koreografija istovremeno ogoljuje i pokriva telo. Zahvaljujući tome, s jedne strane, zapanjeni smo njenom živopisnom telesnošću, ali s druge strane u njoj vidimo više od golotinje, koje – uostalom – zapravo i nema.

Predstava *Luvos*, sagledana u svetlu prethodno navedenih teorija Fišer-Lihte, Šeknera i Groš, pruža mogućnost detaljnijeg sagledavanja fenomena semiotičkog tela na sceni. Naime, tela plesačica tokom predstave gube oblik pojavnog tela i potpuno se transformišu prema svim parametrima – načina kretanja, izgleda, boje, figure. Koristeći koncept otelovljenja/ embodimenta: tela plesačica u-telovljuju neljudska bića, podležu transformaciji u osobe koje su „između“ (poput čoveka-jelena). Predstava ima neantropocentrični karakter. Čovek je potpuno odsutan. Posmatrano pojavno telo, koje se nalazi izvan pozornice i služi samo kao okvir – ram za izgradnju semiotičkog tela. Možemo ga slobodno, prema Groš i Butler, nazvati *amorfno meso*, sposobno da se transformiše u gotovo svaki oblik unutar svoje plastičnosti. U procesu stvaranja nađeni su novi oblici tela koji imaju potencijal da izgube ljudski izgled i postanu iluzija nekog drugog bića, koji mogu podsećati na živi/poznati oblik ili stvaraju apstraktan oblik koji se sam definiše u toku izvođenja predstave, konstituise se u percepciji svakog gledaoca ponaosob. *Pojavna tela* doživljavaju transformaciju u ne-ljudska *semiotička tela*, čiji oblik određuje svaki pojedinačni posmatrač, u skladu sa tvrdnjom da kompetencija posmatranja u velikoj meri zavisi od subjektivnih uslova svakog gledaoca – zapravo, neki će u stvorenjima univerzuma *Luvos* videti vanzemaljce, drugi životinje, delove ljudskog tela ili neidentifikovana bića.

Kao komentar gore navedenom Adriana Zaharijević (2020: 69) zaključuje da se drugačije gledaju tela koja performuju kao neljudska ili ne sasvim ljudska, prema tome šta razumemo kao ljudsko – i da se ista javljaju kao manje vredna zaštite i sažaljevanja. Neljudska tela nisu ni okvirno povezana sa normama, koje usmeravaju svet i koje utiču na sam čin izvođenja (Zaharijević, 2020: 70). Taj zaključak, iz prva sekundaran u kontekstu same plesne predstave, ima veliki značaj kada pogledamo istorijat plesa *Luvos*, odnosno setimo se okolnosti nastajanja same koreografije. *Luvos* naime nije nikakav „vanzemaljski” ples već ples plemena. U tom smislu, univerzum *Luvos* je interkulturalno plesno pozorište (u razumevanju Fišer-Lihte), koje „služi svojevrsnom transferu elemenata jedne pozorišne kulture u drugu (...), koje služe prenošenju praksa i tehnika rukovanja telom, koje je razvila druga grupa” (Fischer-Lichte, 2014: 138). Interkulturalnost univerzuma *Luvos* je konačno zaokružena nastajanjem predstava *Migrations* i *Hydratos oriental*, koje su direktna referenca neevropskog porekla istraživane igre.

Baš ovo prožimanje, u ovom konkretnom slučaju, afričke i evropske plesne kulture, moderne muzike i niza „opasnih” odnosno nepoznatih pokreta, koji stvaraju mnogobrojne iluzije svojim izvođenjem, jeste ključ za čitanje datih *semiotičkih tela* u izvedbi *Luvos vol. 2*. S obzirom na prividno odsustvo javnih tela izvođačica, *semiotičko telo* poput tela čoveka-jelena odnosno ne-čoveka i ne-ni-čoveka može biti čitano na bezbroj načina, u zavisnosti od toga, ko posmatra i koje iskustvo nosi u sebi. Naravno, gledalac, koji nema znanje o poreklu samog *Luvos* neće biti u stanju da raskirka ples u postkolonijalnom, odnosno interkulturalnom ključu, već se može bazirati samo na iluziju, koja će sasvim sigurno podsećati na Roršahov test – svako na slici (sceni) videće potpuno drugi prizor. Svaka figura *Luvos* plesa nosi zapravo svoj asocijativni naziv, kao što su: super pauk, krab, leopard, mali cvet, veliki cvet, labud, a čak i falli, po asocijaciji na muški polni organ, i tim brikolažom od jezika služi se i ona kao koreografinja, a takođe istraživači njenih koreografskih rešenja, i plesači njene grupe. Postoje, dakle, mnoge sheme čitanja značajskih elemenata u koreografiji predstave u zavisnosti od primenjene istraživačke metodologije: fenomenološke, semiotičke ili pak etnološke.

4. Zaključak – međustanje ili o ispoljavanju duha kroz otelovljenje

Ples se može smatrati zajedničkom tačkom fizičke spretnosti i emisije duhovne energije i kritičke misli. Na kraju ne smemo zaboraviti da minimalizam forme jeste način neverbalne komunikacije, koji koristi potpuno odsustvo govora kako bi se istakla određena poruka. Otvaranje kulturnih studija pitanjima kinestetičke semiotike i postavljanje istraživanja plesa (i, šire, ljudskog kretanja) na dnevni red kulturnih studija put je ka daljem razumevanju kako se društveni identiteti signaliziraju, formiraju i pregovaraju putem telesnog kretanja. Možemo analizirati kako su društveni identiteti

kodifikovani u stilovima izvođenja i kako upotreba tela u plesu odražava, duplira, osporava, pojačava ili premašuje norme ne-plesnih telesnih izraza unutar određenih istorijskih konteksta.

Stvaralaštvo grupe *Editta Braun Company*, kao što sam navela u razradi moje teme, okrenuto je kritičkoj, u najvećoj meri postkolonijalnoj naraciji kroz igru, a u svom radu, osim diskursa o kulturama van europocentričnog sveta, dotiče se tema, koje su relevantne za savremeno društvo. Sve to uz minimalne zvučne/muzičke efekte i bez reči.

Semiotička tela izvođačica, tokom same izvedbe u fazi radikalne transformacije u van-ljudski oblik, koji se može mnogostruko odrediti u zavisnosti od percepcije gledaoca, epicentar su predstave i nose u sebi sva navedena značenja verbalizovana kroz karakterističan, neimprovizovan (izvežban i unapred pripremljen) pokret *Luvos* plesa. Čitanje značenja koje nose semiotička tela je zapravo zadatak, koji Edita Braun zadaje svojoj publici. Pojavna tela plesačica, kao što sam navela u prethodnim pasusima rada, su u slučaju *Luvos vol. 2* potpuno nevidljiva iza *semiotičkih tela*, što opravdava nesvakidašnja tehnika igre, odnosno način upravljanja telima onemogućava posmatranje pojavnog tela, a gledaoci se nalaze unutar pozorišne iluzije i učestvuju u pravom liminoidnom spektaklu, gde se za vreme trajanja izvedbe brišu oblici tela i uvodi nov granični poredak.

Fišer-Lihte (2009: 95) tvrdi da „oteloviti” znači prouzrokovati nastajanje nečeg na telu ili putem tela; nečeg što postoji samo u telu i kroz telo, na primer lik ili čin ukorenjeni u telesnom postojanju glumca u svetu. Isti postoji samo zahvaljujući telesnim radnjama izvođača i počinje postojati zahvaljujući performativnim činovima izvođenim putem tela. Slično, u predstavi *Luvos vol. 2*, scenska bića (*semiotična tela*) grade se na temelju *pojavnih tela* učešćem u ideji kritičkog plesa koreografkinje, performirajući njene postavke, svojom „mesnatošću” i plastičnošću služeći kao nosioci značenja i simbola. Otelovljenje u kontekstu *Luvos* plesa razumemo kao poseban način oblikovanja refleksije: misao dobija oblik kroz pokret i specifično fizičko/telesno stanje izvođačica.

Na kraju, što je možda i najbitnije, a izuzetno značajno u kontekstu stvaralaštva Edite Braun i njene plesne trupe, *pojavno telo* sakriveno iza *semiotičkog tela*, ili čak oba odjednom, stvaraju određenu energetska zonu, koja privlači pažnju i navodi na razmišljanje u konkretnom pravcu, iako nije izrečena nijedna reč koja bi mogla usmeriti na diskusiju. Možemo pretpostaviti da je za navedeno odgovorna takozvana *radikalna koncepcija prisustva*. Glumac/izvođač postavljaajući svoje pojavno telo kao energetska polje predstavlja sebe kao inkorporiran – otelovljen um (*embodied mind*), dok gledalac doživljava to inkorporiranje uma kroz protok energije tokom predstave – cirkulacija energije postaje zamajac za transformaciju. Baš ta transformišuća energija, koja projektuje *semiotično telo* i nosilac je svih ranije opisanih pravaca razmišljanja Edite Braun ostvarenih kroz ples, ima za cilj da utiče na publiku i konstrukciju plesa, pozorišta, a u širem kontekstu – sveta.

REFERENCE:

1. Amort, Andrea, Mimi Wunderer-Gosch. 2001. *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.
2. Brandstetter, Gabriele, Christoph Wulf. 2007. *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
3. Butler, Judith. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution.“ *Theatre Journal* 40 (4): 519–531.
4. Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo: Šahinpašić.
5. ———. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge.
6. ———. 2021. *Performativität*. Bielefeld: Transcript.
7. Fuchs, Georg. 1906. *Der Tanz*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
8. Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual*. New York: Pantheon Books.
9. Grosz, Elisabeth. 1995. „Bodies–Cities.“ U *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, 381–399. New York: Routledge.
10. Hanna, Judith L. 1988. *Dance, Sex and Society: Signs of Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago–London: University of Chicago Press.
11. Jovičević, Aleksandra. 2007. „Izvođačka tela.“ U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 139–164. Beograd: Fabrika knjiga.
12. Klimczyk, Wojciech. 2010. *Wizjonerzy ciała*. Kraków: Korporacja Ha!art.
13. Merleau-Ponty, Maurice. 1978. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: IP Veselin Masleša.
14. Pavis, Patrice. 2021. *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
15. Poschmann-Reichenau, Gerda. 2009. *Tanz, Kunst, Leben. 20 Jahre editta braun company*. Norderstedt: BoD.
16. Schechner, Richard. 1992. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: FDU.
17. Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. London: Red Globe Press.
18. Zaharijević, Adriana. 2020. *Život tela: Politička filozofija Džudit Batler*. Novi Sad: Akademska knjiga.
19. „Editta Braun – Biography.“ *editta-braun.com*. Pristupljeno 29. maja 2025. <https://www.editta-braun.com/e/bios/editta-braun.html>.

Reading the Semiotic Body in *Luvos vol. 2* by Editta Braun Company

Abstract: This paper investigates the semiotic dimensions of the body in the performance *Luvos vol. 2* by the Editta Braun Company, drawing on theoretical frameworks from Maurice Merleau-Ponty, Erika Fischer-Lichte, Judith Butler, and Elizabeth Grosz. The analysis centres on the phenomena of embodiment, bodily amorphousness, and performer–audience interaction. Particular emphasis is placed on the duality of the phenomenal and the semiotic body, and their roles in the construction of meaning during performance. Merleau-Ponty conceptualises the body as a medium of experience and meaning-making, while Butler introduces the notion of performative identity, underscoring the body’s fluidity within the context of cultural norms. Fischer-Lichte contributes the concept of autopoietic feedback, highlighting the generative role of the performer–audience relationship. Grosz offers a view of the body as a plastic, transformative mass, shaped by social and artistic practices.

In *Luvos vol. 2*, a minimalist stage space and choreography create the illusion of amorphous bodies that transform their identity and meaning through the audience’s perception. Costuming and lighting eliminate individual features of the performers, enabling the audience to project their own associations onto the onstage bodies. The performance navigates the boundaries between human and non-human, real and illusory, pointing to the complexity of the body as a semiotic entity.

The paper concludes that *Luvos vol. 2* embodies critical dance through the transformation of the body into multivalent symbols, encouraging a reconsideration of cultural norms and identity. Viewed through the lenses of postcolonial critique and phenomenology, the semiotic body becomes a medium for exploring the limits of corporeal expression and artistic communication.

Keywords: dance theatre, critical dance, semiotic body, embodiment, phenomenal body

Islamic Theatre: Traditions, Forms, Perspectives, and Global Influence

Abstract: This paper will delve into the rich and diverse traditions of Islamic performative arts, exploring their historical, cultural, and societal dimensions. It will examine how poetry, deeply embedded in Arab life before and after Islam, served as a powerful medium of artistic expression, influencing public opinion and cultural norms. The paper will also explore how poetry evolved during the Abbasid era to become central to diplomacy and courtly etiquette. Additionally, it will analyze performative elements present in early Islamic practices, such as the spear play performed in the Prophet Muhammad's mosque, which highlights the integration of entertainment and communal traditions within Islamic contexts.

The study will further examine notable forms of Islamic performative arts, including the *Ta'ziyeh*, a Persian passion play which blends theatrical storytelling with religious devotion. It will investigate the *Karagöz* shadow theatre, developed in the Ottoman Empire, which adapted to Islamic artistic sensibilities while maintaining its humor and vibrancy. Similarly, it will explore the *Ortaoyunu*, a "play in the middle," offering a dynamic and interactive theatrical experience, and *Meddah*, a one-person storytelling act that preserved oral traditions through clever impersonations and moral tales. The paper will also discuss Morocco's *Halqa*, a cornerstone of its cultural heritage, which combines storytelling, music, and communal interaction in iconic public spaces.

The study will address views in opposition to theatre and the arts within Islamic traditions. Critics have often argued that art imitates God's creative act, which is considered a divine prerogative, and that humankind should not attempt to replicate creation. Theatre, in particular, will be explored as a form often criticized for deception and lying, which conflicts with the Islamic emphasis on truthfulness. However, the paper will highlight examples from the *Quran* and early Islamic practices that challenge these later developed norms, revealing a more nuanced relationship between Islamic teachings and artistic expression.

Ultimately, this paper will investigate the norms and frameworks governing art and theatre within Islamic traditions, demonstrating how these have evolved over time.

¹ <https://orcid.org/0009-0002-4228-5430>; besfort.idrizi@fdu.ukim.edu.mk

While acknowledging some restrictions, the study will reveal how Islamic performative arts have flourished, blending creativity with adherence to religious principles. It will also explore how specific examples, forms, and practices of Islamic theatrical traditions, have pioneered or directly influenced the works of European theatre figures like Bertolt Brecht and Peter Brook. By doing so, the paper will underscore the adaptability and richness of Islamic contributions to global cultural heritage, offering timeless lessons on the power of storytelling, communal engagement, and cultural preservation.

Keywords: Islamic performative arts, poetry, Ta'ziyeh, *Karagöz*, Halqa

Paper received on March 4, 2025

Paper accepted on May 10, 2025

Performative Elements in Islam

Islam is a religion shaped by the diverse religious, cultural, and social contexts of its followers. Central to the faith is the *Quran*, regarded as a collection of divine revelations delivered in Arabic to the Prophet Muhammad through the angel Gabriel over 23 years in the cities of Mecca and Medina. Alongside the *Quran*, Muslims also rely on the hadith – short sacred narratives about the sayings and actions of Muhammad and his companions – systematically collected in the early centuries of Islam. Together, these texts guide Islamic beliefs and practices (Campo, 2009: XXIII).

Since the *Quran* is the primary source and the hadiths are secondary, we will examine them in this order, aiming to explore Islamic teachings and perspectives on theatre. The first noticeable aspect of the *Quran* is its very name, which means “recitation” (Saeed, 2008: 27, 38). As a recitation, it is still performed today, both privately and publicly, by Muslims – a practice with an inherently strong performative character. This was also the case historically, as the *Quran* was initially transmitted orally among believers, just as the hadiths were. This suggests that oral literature and performativity have been intertwined since the birth of Islam.

When discussing the *Quran* and performance, we find verses that directly reference an event in which the Prophet Moses participated. The *Quran* recounts a festival organized by Pharaoh, featuring a contest between his magicians and Moses. This event took place in front of an audience, and Moses was divinely guided on how to act during the encounter (Asad, 1980, 7: 116, 20: 65–70).

The same passage also reveals another theatrical element – dialogue. Yet, this is not limited to this event alone; the *Quran* contains entire sections of dialogue. Surah 20, which describes the confrontation between Moses, the magicians, and Pharaoh, is

a prime example. This chapter consists of 135 verses, more than 60% of which are written in dialogue, featuring conversations between Moses and God, Pharaoh, and the magicians (Asad, 1980, 20: 1–135).

Furthermore, the concept of dialogue is central to Islamic prayer. Muslims believe that during prayer, they engage in a dialogue with God – an idea supported by the *Quran* itself: “And if My servants ask thee about Me – behold, I am near; I respond to the call of him who calls, whenever he calls unto Me: let them, then, respond unto Me, and believe in Me, so that they might follow the right way” (Asad, 1980, 2: 186).

This belief is also reinforced in a hadith about the first chapter of the *Quran*, which is recited in every prayer. The hadith describes prayer as a direct conversation between God and the worshipper. As each verse is recited, God responds, acknowledging praise, confirming devotion, and granting requests. It emphasizes that prayer is not just a ritual but a personal dialogue with God (Muslim, 2007, Vol. 1, Book 4, No. 878).

Turning to the hadiths, we find an instance where Abyssinians [Ethiopians] performed their traditional spear play inside the Prophet’s mosque. This activity served both as entertainment and as a form of training, performed during festive occasions as part of their tradition. The hadiths mention that the Prophet not only encouraged this performance but also invited Aisha, his wife, to watch it. He stood beside her while she leaned on him, observing the performance for as long as she wished (Bukhari, 1997, Vol. 2, Book 15, No. 70; Vol. 4, Book 52, No. 155; Muslim, 2007, Vol. 2, Book 8, Nos. 2064, 2065, 2069).

This suggests that not only did the Prophet and his companions watch a theatrical performance, but it also took place in his mosque. In light of Peter Brook’s idea that theatre occurs whenever “a man walks across [an] empty space whilst someone else is watching him,” (Brook, 1995: 7) this moment can indeed be seen as a quintessential theatrical experience, with the Prophet’s mosque effectively transforming into a theatrical venue.

Extending Brook’s paradigm further, theatrical/performative elements can be identified in various Islamic contexts – not in the core ritual of prayer itself, but notably in the sermon [*khutbah*] that precedes the congregational Friday prayer. In this moment, a designated speaker [*khatib*] takes a specific position, addresses a silent and attentive audience, and delivers a structured discourse – a setting that mirrors the basic conditions Peter Brook identifies for theatre to occur: a space, an action, and an observer.

Moreover, when it comes to storytelling, the *Quran* itself presents narratives and historical events, with the story of Joseph (Yusuf) being particularly emphasized as “the best of stories.” (Khattab, 2015, 12: 3)

Poetry and its performative aspect

In the pre-Islamic period [7th century CE] and beyond, poetry was present everywhere and was an inseparable part of Arab life. During this era, poets competed in large poetry festivals – a tradition that later flourished, especially during the Abbasid period [750–1258 CE], a dynasty that ruled the Islamic world and led a major cultural and intellectual renaissance. During this time, poetry reached unprecedented heights, becoming deeply embedded in courtly life and public discourse. The Arabs were so familiar with poetry that they could identify a poet by a single verse, and individual lines could be attributed back to their authors with remarkable accuracy. Poetry was even used as a decorative element on the walls of houses, curtains, cushions, vessels, clothing, shoes, and musical instruments – even as henna inscriptions on faces and arms, reflecting its integration into daily life (Al-Faruqi, Al-Faruqi, 2018: 402).

Given its deep social and cultural significance, poetry became a powerful medium for influencing public opinion, capable of shaping or even altering it. Some poets used their verses to oppose Islam and the prophetic mission of Muhammad [570–632 CE]. The Prophet was aware of the impact of poets who spread anti-Islamic sentiments, especially those who incited tribal conflicts and challenged his message. As a result, the prophetic period and the Rashidun period [632–661 CE] adopted a cautious approach toward poet (Al-Faruqi, Al-Faruqi, 2018: 400).

On the other hand, the Prophet appreciated and encouraged poetry that promoted wisdom, virtue, and ethical conduct. This is evident in his praise of poets such as Labid ibn Rabi'ah [c. 560–661 CE], one of the celebrated poets of pre-Islamic Arabia, who later embraced Islam, and Umayyah ibn Abi as-Salt [d. 622 CE], a poet known for his monotheistic themes, though he never formally converted to Islam (Al-Faruqi, Al-Faruqi, 2018: 400).

The *Quran* also addressed the role of poetry in a chapter explicitly titled “The Poets”, making a distinction between poets who use their craft responsibly and those who mislead others. Rather than condemning poetry as a whole, it criticizes those who engage in deception, exaggeration, or immoral rhetoric. However, an exception is made for those who are faithful, do righteous deeds, and use their poetry to uphold justice (Asad, 1980, 26: 224–227).

The tradition of reverence for poetry continued after the Prophet's death, most notably in the case of his great-granddaughter Sukayna bint Husayn [c. 671–735 CE]. Known for her sharp intellect and political engagement, Sukayna was a patron of poets and a major figure in Medina's literary and cultural circles. She not only appreciated poetry but also inspired and encouraged poets, demonstrating the enduring influence of poetry in Islamic society (Mernissi, 1991: 192).

During the Abbasid period, another aspect of the performing arts gained prominence. During this era, marked by expanding trade, cultural exchange, and imperial conquests, the number of female war captives noticeably increased. Many of these women, seeking to improve their circumstances, educated themselves – particularly in poetry, music, and singing – to attract the attention of influential men who valued the company of an educated woman. These women often became skilled performers, court entertainers, and literary figures, contributing to the artistic vibrancy of the Abbasid courts (Classen, 2012: 213–215; Mernissi, 1991: 195; Mernissi, 2003: 54).

Later, poetry reached such a refined status that it became an essential part of diplomatic meetings. Poetic exchanges were common in royal courts, where rulers and scholars engaged in verbal duels to display their eloquence and wit. Literary skills were displayed through oratory, rhymed prose [*saj'*, a form of artistic speech often used in sermons and official proclamations], and metered panegyrics, forming a crucial part of courtly etiquette (Davis, 2012: 63).

The performative aspect is central to oral poetry, and even medieval Arabic and Persian poetry, distinguishing these forms from static written texts. In oral traditions, performance brings the poetic text to life, relying on the dynamic interaction between the poet, the audience, and the context. The poem's meaning and artistic essence cannot exist independently of its performance, as the event itself determines the work's realization and significance (Finnegan, 1977: 28–29).

Audience participation plays a vital role in shaping oral poetry performances, where it often engages actively, contributing through rejoinders, clapping, or dancing. Unlike drama, which separates performers from audiences and often emphasizes “play”, rituals are always in earnest, even when they incorporate entertaining or humorous elements (Finnegan, 1977: 122; Rappaport, 1979: 177, 190).

Performance in poetry is inherently transformative. The oral poet's performance transforms their text into a living work of art, deeply influenced by the occasion, audience reactions, and the performer's skill. This transformative nature underscores a special connection between performance and the realization of meaning (Finnegan, 1977: 123–124; Rappaport, 1979: 190, 192).

In the context of medieval Arabic and Persian poetry, the performance aspect is equally prominent. As Julie Meisami notes, the Arabic or Persian poem “is no less a performance than the oration or the drama; and the poet's role, as he confronts patron and audience, seems no less dramatic than that of orator or actor.” She draws on Earl Miner's observation, who in turn cites Vickers's comparison of Roman law courts to theatres and of the orator's art to that of the actor (Meisami, 2002: 142).

The emotional tone of a performance further defines its impact. In oral poetry, delivery may evoke joy, grief, or solemnity, shaping how the audience experiences the text. The audience, too, plays a role in sustaining the emotional resonance of the

performance, whether in poetry or ritual (Finnegan, 1977: 123–124; Rappaport, 1979: 192, 217).

Oral poetry exhibits adaptability, blending structured conventions with creative innovation allowing poets to reinterpret or vary their texts across performances. This interplay between adherence to tradition and opportunities for innovation enriches the performative dimension of the form (Finnegan, 1977: 126, 133; Rappaport, 1979: 217).

In conclusion, the performative aspect of poetry, whether oral or written, underscores their communal, transformative, and emotionally resonant nature. Like the orator or actor in classical traditions, the poet or ritual performer engages their audience dynamically, making the event not only a form of artistic expression but also a medium of meaningful social interaction.

Meddah

Throughout history, oral poetry has played a central role in storytelling, shaping cultural memory and entertainment across different societies. While poetry was primarily a literary and performative art, another form of oral storytelling emerged that combined narration, impersonation, and audience engagement.

One such theatrical form was *meddah* [literally, “praise giver” or “panegyrist”], a term primarily known in Turkish but referred to by various other names, including *gouwâl*, *meddah*, and, following common Middle Eastern usage, *hakawati*. It was a one-person performance, where a single speaker – a skilled impersonator – would tell a story by embodying multiple characters using gestures, voice modulations, and accents (Amine, Carlson, 2012: 17–19).

The *meddah*, sometimes described as a narrating actor, relied on only two simple props: a stick and a handkerchief. The stick was used at the beginning of the performance to capture the audience’s attention by striking the ground, as well as to represent different animals. The handkerchief, on the other hand, served to modify the voice during imitations or to cover the face when portraying a female character (Gürchair et al., 2010: 49).

This form of storytelling required no set, special space, or technology. Everything was conveyed through the performer’s skill and imagination. A key aspect of the *meddah* was the performer’s self-awareness, ensuring that the audience never mistook the story for reality (And, 2005: 14)

This approach may have been influenced by Islamic teachings that emphasize truthfulness and the avoidance of deception. Since lying is considered sinful in Islam, the *meddah* maintained a clear distinction between performance and reality, engaging the audience without violating ethical or religious principles.

Centuries later, a similar technique appeared in European theatre, particularly in Bertolt Brecht's methods. However, while the *meddah* tradition stemmed from religious considerations, Brecht employed self-awareness in acting for entirely different reasons –primarily to provoke critical thinking and social reflection rather than to prevent deception.

Additionally, female storytellers played an important role in this tradition. Women *meddahs* performed in private gatherings, much like a modern-day *Scheherazade* from *The Thousand and One Nights*, bringing narratives to life in intimate settings (Amine, Carlson, 2012: 17–19).

Hikaye

While the *meddah* tradition was a highly performative, one-person storytelling art that often took place in public settings, another oral narrative form thrived in a more intimate space. The *Hikaye*, a Palestinian storytelling tradition, is a form of narrative expression primarily practiced by women. Unlike the *meddah*, which relied on impersonation and interaction with a broad audience, the *Hikaye* was a domestic form of storytelling, shared within small circles of women and children.

These fictitious tales, passed down through generations, reflect the evolving concerns of Middle Eastern Arab society, particularly issues related to family and gender roles. The *Hikaye* provides a female perspective on social life, often depicting women navigating the tension between duty and personal desires. Through these stories, women offer a subtle critique of societal expectations, shaping and preserving their collective experiences.

The *Hikaye* is traditionally recited in homes during winter evenings, in spontaneous and convivial gatherings. While women and children are the primary participants, men rarely attend, as their presence is considered inappropriate. The expressive power of the *Hikaye* lies in the artful use of language, speech rhythms, and vocal inflections, which captivate listeners and transport them into a world of imagination. Unlike other folk narratives, the *Hikaye* follows distinct linguistic and literary conventions, primarily using the Palestinian dialect, either rural [*fallahi*] or urban [*madani*].

Despite the modern challenges, the *Hikaye* remains a testament to the enduring role of oral storytelling as a means of cultural preservation, resistance, and communal bonding, much like the *meddah* tradition but uniquely shaped by the voices and perspectives of women (UNESCO n.d.).

Karagöz Theatre

Karagöz is a well-known Turkish shadow theatre that traces its roots to the Far East, including Chinese shadow theatre (Oral, 2011: 12) and Indian traditions. (And, 2005: 21–22) Religion played a crucial role in its development, with Islam significantly influencing its evolution. After the Turks embraced Islam, they believed that animating the image of a person contradicted Islamic law, as it was seen as violating the belief in the singularity of God. Yet, shadow theatre did not fade into obscurity. On the contrary, these beliefs provided an impetus for its survival. Shadow theatre continued to thrive in Islamic countries, where it was tolerated for centuries and even gained a form of immunity.

To defend this art form, evidence was presented to argue that the images in shadow theatre were lifeless. One piece of evidence was the presence of the puppeteer behind the canvas, which demonstrated that the figures were manipulated and not alive. Another was the existence of holes in the puppets, used to attach strings or rods; since no living creature could survive with such holes, the figures were considered lifeless (Karagöz.net n.d.).

Karagöz performances could be staged almost anywhere, as they required minimal equipment. The plays were performed on a white canvas, initially measuring 2 metres by 2.5 metres, later reduced to 1 metre by 0.6 metres. Behind the canvas, which acted as a screen, an oil lamp was placed to cast shadows of the puppets positioned between the lamp and the canvas. These shadows were not gray but vividly colourful, achieved by the way the puppets were made. The puppets were crafted from pressed and painted leather, resulting in a transparent, colourful material that allowed the shadows to appear in various hues.

The puppets were manipulated by a single puppeteer using horizontal rods designed to minimize their shadows. These rods, typically 50 to 60 centimetres long, were affixed at a point on the puppet, usually at the shoulder or arm. The puppets were interconnected with gut strings and articulated at the neck, waist, or legs, with some – like female dancers and *Karagöz*, the eponymous hero – also articulated at the arms. Puppet sizes ranged from 24 to 40 centimetres, depending on their role, importance, or perceived strength.

Using the same techniques, additional objects for the stage were created. These included representations of various locations [houses, gardens, fountains, ships, etc.], animals [horses, camels, fish, snakes, etc.], and mythical, legendary, and religious creatures [djinnns, witches, dragons, etc.], as well as props. The dimensions of these elements varied, ranging from 7 to 45 centimetres (And, 2005: 42–67; WEPA, n.d.).

Karagöz was a comedic form of theatre that became immensely popular throughout the Ottoman Empire and remained vibrant until the 20th century, when technological advancements such as television led to its decline. In Greece and Cyprus, it evolved into a localized version called *Karaghiozis*, reflecting adaptations of the original art form (Oral, 2011: 41–44).

Ortaoyunu

During the same period, in the Balkans under Ottoman rule, alongside *Meddah* and *Karagöz* theatre, another theatrical form emerged: *Ortaoyunu*. Often referred to as a kind of “*Turkish commedia dell’arte*,” *ortaoyunu* literally means “play in the middle”. This theatre form was very similar to *Karagöz*, with the main difference that one medium used puppets and the other one, live actors. *Ortaoyunu* was performed everywhere, the performers did not need any special condition, even the raised platform was never used for the stage, prior to the western influences. So, talking about the stage, we can understand a lot about how they used the space, even from its name. It was a play that was held in the street, courtyards, inns, squares and so, whenever there was a potential audience. Since they did not use a raised platform, people would have gathered around them in a circle and the play would be played in the middle, thus it was called *ortaoyunu* (play in the middle).

There was no fourth wall and a clear distinction between the stage and the audience, and on that playground there was hardly any scenery, and just as in the *meddah* and *hikaye*, actors were again self-aware (And, 2005: 11–13).

Halqa

Very similar to *Ortaoyunu*, or probably something in between *Ortaoyunu* and *Meddah*, is *Halqa*, which is a cornerstone of Morocco’s cultural heritage and its oldest form of traditional theatre, thriving for centuries as an open-air performance art. Deeply embedded in Moroccan public life, particularly in iconic spaces like Marrakech’s Jamaâ El Fna square, *halqa* showcases a unique blend of storytelling, music, poetry, and drama (Amine, 2001: 55–60).

The word “*halqa*” derived from the Arabic word for “circle,” aptly describes the physical and symbolic formation of spectators around a storyteller or performer, the *hlaïqya*. This intimate setup fosters communal interaction, with audiences not only listening but actively engaging with the narrative. Performances are open and dynamic, taking place without barriers or curtains, creating a deeply immersive experience (Billetteries.ma, n.d.; OpenEdition, n.d.).

Halqa is characterized by a wide array of narratives, encompassing Berber legends, religious tales, historical epics, and moral parables. The stories often begin with the evocative phrase, “*Qanya ma qan...*” [“There was, and there was not” – similar to “once upon a time...”], drawing listeners into a timeless, imaginative space. Themes address love, morality, politics, religion, and death, often accompanied by musical instruments for added dramatic effect. Key narratives include Berber legends – rich in mythical creatures and nature imagery, these stories reflect the heritage of Morocco’s Amazigh (Berber) culture – and moral tales – highlighting virtues like loyalty, perseverance, and generosity, these stories educate and inspire (Amine, 2001: 55–60).

Beyond its entertainment value, *halqa* has played a vital role in cultural preservation and political expression. The storytelling art form also encompasses *lbsat*, a satirical and moralizing theatre used historically to address grievances and social injustices. Supported by Alawite sultans in the 18th century, this form of theatre was a medium for presenting societal issues to authorities, showcasing the broader political potential of Moroccan popular performance arts (OpenEdition, n.d.).

The props of *hlayqi/ya* [halqa male/female performer] typically include a small carpet, symbolizing the enchantment of storytelling, a book such as *A Thousand and One Nights* or *Syrat Bani Hilal*, and occasionally a magical stick used to trace the boundary of their mesmerizing circle (Amine, Carlson, 2012: 30).

Ta'ziyeh

The *Ta'ziyeh*, or Persian passion play, represents a significant and enduring tradition in Islamic religious drama. Originating from earlier cultural activities that included pre-Islamic rituals of death and resurrection, its evolution was particularly influenced by the martyrdom of Hussein, the grandson of Prophet Muhammad, at the Battle of Karbala in 680 AD. This pivotal event, central to Shia Islam, is commemorated annually through rituals of mourning, which over time incorporated theatrical elements (Carlson, 2019: 11).

By the seventeenth century, travelers in Persia documented performative observances commemorating Hussein’s [Muhammad’s grandson] martyrdom, including storytelling supplemented by painted screens and mime performances. By the eighteenth century, these observances had transformed into full dramatic performances. The plays, traditionally performed during the first ten days of the Islamic month of Muharram, culminate in the Ashura commemoration of Hussein’s death. They typically include around 30 dramatic pieces portraying events leading to and surrounding the Karbala tragedy (Carlson, 2019: 12–13).

The performances were held in temporary or permanent structures called *takiyehs*, built specifically for these events. One of the most famous venues, the *Takiyeh-ye Dowlat* in Tehran, was a grand structure that could accommodate thousands and was decorated with luxurious details. This theatre, built under the Qajar dynasty, exemplified the peak of *Ta'ziyeh's* popularity during the 18th and 19th centuries (Carlson, 2019: 16–18).

The *Ta'ziyeh* is unique in its use of symbolic and performative elements, such as its reliance on a central figure, the *mu'in al buka* [director – literally translated as *he who brings tears*], who guides the actors and interacts with the audience to amplify the emotional impact. The plays have historically been dynamic, constantly rewritten and adjusted to reflect contemporary events and resonate with audiences, extending beyond Karbala's story to include historical, religious, and even mythical narratives (Carlson, 2019: 14).

While the *Ta'ziyeh* has faced challenges over the years, including a temporary decline during Reza Shah's secular reforms, it has experienced a revival in rural areas and on international stages. Its ability to convey themes of sacrifice, resistance, and justice has allowed it to be appreciated beyond its religious origins, recognized as a vital contribution to global theatre (Carlson, 2019: 17).

The Global Influence of Islamic Theatrical Traditions

Theatrical expressions rooted in Islamic traditions, from oral poetry and storytelling to shadow theatre and religious drama, have shaped and enriched the broader landscape of performance arts. These traditions, whether in the form of the *meddah*, *hikaye*, *Karagöz*, *ortaoyunu*, *halqa*, or *ta'ziyeh*, demonstrate the deeply performative nature of Islamic cultural expression, where storytelling, improvisation, and audience engagement play central roles. While these forms evolved within specific historical, religious, and social contexts, their influence has transcended cultural and geographic boundaries, inspiring some of the most significant figures in modern theatre.

The global recognition of Islamic theatrical traditions gained momentum in the 20th century, particularly with the acknowledgment of *ta'ziyeh* as a major contribution to world theatre. The international exposure of *ta'ziyeh* at the Shiraz Arts Festival marked a turning point, introducing the Western theatre community to its unique structure, symbolism, and emotional depth. Notably, theatre innovators such as Peter Brook and Jerzy Grotowski – both dominant figures in experimental performance – praised *ta'ziyeh* as a major discovery. Their engagement with Islamic performance traditions underscores a broader dialogue between Eastern and Western theatrical philosophies (Carlson, 2019: 32, 34).

The structure and expressive force of *ta'zīyeh* resonate strongly with Peter Brook's pursuit of a universal theatrical language – one that transcends cultural and linguistic boundaries through pure dramatic expression. Likewise, the emphasis on ritual, physical presence, and audience engagement in *ta'zīyeh* parallels Jerzy Grotowski's concept of “poor theatre,” where the focus shifts from elaborate staging to raw, emotionally charged performance. These affinities suggest that Islamic performative traditions, such as *ta'zīyeh*, hold a significant position within the broader discourse of experimental theatre, demonstrating the capacity of religiously rooted storytelling to inspire and align with some of the most innovative theatrical methodologies of the 20th century.

Similarly, Bertolt Brecht's concept of the “alienation effect” [*Verfremdungseffekt*] (Brecht, 1966: 91–99), which sought to prevent audience immersion in fiction by maintaining a critical distance, shares surprising parallels with the self-awareness of performers in Islamic theatre. While the motivations differed – Islamic traditions aimed to avoid deception in performance, whereas Brecht sought to provoke critical reflection – the techniques of breaking the illusion and engaging the audience directly resonate across these traditions.

Beyond *ta'zīyeh*, another significant example of cultural exchange can be found in the connections between Ottoman theatrical traditions and Italian *Commedia dell'arte*. The Turkish *Karagöz* shadow theatre and the improvised comedic form of *ortaoyunu* share remarkable similarities with *Commedia dell'arte*, particularly in their use of stock characters, slapstick humour, improvisation, and the direct interaction between actors and the audience (And 2005, 12). Both traditions relied on archetypal figures representing different social classes and ethnic groups, exaggerated gestures, and humorous dialogues that resonated with the everyday experiences of their audiences. This cultural exchange contributed to the evolution of theatrical forms on both sides, with shared influences seen in character types such as *Karagöz* and *Hacivat* mirroring the dynamic of *Arlecchino* and *Pantalone*, or the similarities between *ortaoyunu's* *Kavuklu* and *Pişekâr* and *Commedia dell'arte's* *Zanni* figures.

The global circulation of Islamic performance traditions continued with the introduction of *ta'zīyeh* to non-Muslim audiences, most notably at the 1991 Festival d'Avignon in France. For the first time, traditional Iranian Shi'a passion plays were performed in a Western cultural setting, presented not as religious rituals but as aesthetic theatrical experiences (Carlson, 2019: 34). The performances took place at the Cloître des Célestins, a historic open-air venue, and were directed by Iranian artist Hashem Fayaz with a troupe of performers from Iran (Festival d'Avignon 1991). The event was curated by Alain Crombecque, then director of the festival, who emphasized *ta'zīyeh's* theatrical and emotional power rather than its religious origin. This deliberate reframing sought to make the performances accessible to a broader audience, emphasizing universal

themes such as sacrifice, mourning, and justice. Crombecque noted that the *ta'ziyeh* “proved that its theatricality and drama could overcome religious, linguistic and cultural differences” (Carlson, 2019: 34). This shift in perspective highlights the adaptability of Islamic performance forms and their capacity to engage with contemporary audiences in new cultural contexts.

By examining these diverse Islamic theatrical forms, it becomes clear that they are not isolated historical artifacts but living traditions that continue to inspire and shape global theatre. From the ritualistic passion plays of *ta'ziyeh* to the comedic exchanges of *ortaoyunu* and the improvisational brilliance of *meddah* storytelling, these traditions have left a profound mark on world theatre. Their influence extends beyond their origins, offering rich insights into the relationship between ritual, storytelling, and audience interaction. As theatre practitioners continue to explore new forms of expression, the legacy of Islamic theatrical traditions remains a vital part of the evolving narrative of world theatre.

REFERENCES:

Books:

1. Al-Faruqi, Isma'il R., and Lois Lamy Al-Faruqi. 2018. *Atlas Kulturor i Islamit*. Translated by Mimoza Sinani. Skopje: Logos-A.
2. Amine, Khalid, and Marvin Carlson. 2012. *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb*. New York: Palgrave Macmillan.
3. And, Metin. 2005. *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*. Istanbul: Dost Yayınları.
4. Asad, Muhammad. 1980. *The Message of the Qur'an*. Gibraltar: Dar al-Andalus.
5. Brecht, Bertolt. 1966. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang.
6. Brook, Peter. 1995. *The Empty Space*. New York: Touchstone.
7. Bukhari, Imam. 1997. *Sahih al-Bukhari: The Hadith*. Translated by Muhammad Muhsin Khan. Vols. 2 and 4. Riyadh: Dar-us-Salam Publications.
8. Campo, Juan Eduardo. 2009. *Encyclopedia of Islam*. Encyclopedia of World Religions. New York: Facts on File.
9. Carlson, Marvin. 2019. *Theatre and Islam*. London: Macmillan Education UK.
10. Classen, Albrecht, ed. 2012. *Pleasure and Leisure in the Middle Ages and Early Modern Age: Cultural-Historical Perspectives on Toys, Games, and Entertainment*. Berlin: De Gruyter.
11. Davis, Natalie Zemon. 2012. “Leo Africanus’ Presents Africa to Europeans.” In *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, edited by Joaneath Spicer, 63–72. Baltimore: Walters Art Museum.
12. Finnegan, Ruth. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers.
13. Gürçayır, Selcan, et al. 2010. *Turkey's Intangible Cultural Heritage*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
14. Muslim, Imam Abul Hussain bin Al-Hajjaj. 2007. *Sahih Muslim: 7 Volumes*. Translated by Nasiruddin Al-Khattab. Riyadh: Dar-us-Salam Publishers & Distributors.

15. Khattab, Mustafa, trans. 2015. *The Clear Quran: A Thematic English Translation*. Lombard, IL: The Book of Signs Foundation.
16. Meisami, Julie Scott. 2002. *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry*. Orient Pearl: Culture and Civilization in the Middle East. London: Routledge.
17. Mernissi, Fatima. 1991. *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*. Translated by Mary Jo Lakeland. Reading, MA: Addison Wesley Publishing Co.
18. ———. 2003. *The Forgotten Queens of Islam*. New York: Oxford University Press.
19. Oral, Ümit. 2011. *Turkish Shadow Play Karagöz*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
20. Rappaport, Roy A. 1979. *Ecology, Meaning, and Religion*. Berkeley: North Atlantic Books.
21. Saeed, Abdullah. 2008. *The Qur'an: An Introduction*. London: Routledge.

Journal Articles:

1. Amine, Khalid. 2001. "Crossing Borders: Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building." *TDR: The Drama Review* 45, no. 2 (Summer): 55–60.

Online Sources:

1. "Halqa: A Traditional Moroccan Performance." *OpenEdition Journals*. Accessed March 13, 2025. <https://journals.openedition.org/ht/2340?lang=en>.
2. "İslam Din Adamları ve Tiyatro." *Karagöz*. Accessed March 13, 2025. https://www.karagoz.net/islam_dinadamlari_tiyatro.htm.
3. "Karagöz." *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Accessed March 13, 2025. <https://wepa.unima.org/en/karagoz/>.
4. "La Halka au Maroc." *Billetteries.ma*. Accessed March 13, 2025. <https://www.billetteries.ma/article/la-halka-au-ma>.
5. "Le Tazieh." *Festival d'Avignon*. Accessed May 13, 2025. <https://festival-avignon.com/en/edition-1991/programme/le-tazieh-32064#page-content>.

Islamsko pozorište: Tradicije, forme, perspektive i globalni uticaj

Apstrakt: Ovaj rad istražuje bogate i raznolike tradicije islamskih izvođačkih umetnosti, osvetljavajući njihove istorijske, kulturne i društvene dimenzije. Posebna pažnja posvećuje se poeziji, duboko ukorenjenoj u arapskom životu pre i posle pojave islama, kao snažnom izražajnom sredstvu koje je oblikovalo javno mnjenje i kulturne norme. U radu je prikazano i kako je poezija u doba Abasida igrala važnu ulogu u diplomatiji i pravilima ponašanja na dvoru. Rad takođe analizira izvođačke elemente prisutne u ranim islamskim praksama, poput igre kopljima koja se izvodila u džamiji proroka Muhameda, ukazujući na spoj zabave i zajedničkih običaja unutar islamskog konteksta.

Dalje će se razmatrati značajni oblici islamske izvođačke umetnosti, uključujući Taziju, persijsku ritualnu dramu koja spaja pozorišno pripovedanje i religioznu posvećenost. Istražuje se Karadoz, pozorište senki razvijeno u Osmanskom carstvu, koje je oblikovalo islamski estetički senzibilitet, a istovremeno zadržalo humor i živost.

Proučava se i Ortaojunu („igra na otvorenom”) kao dinamičan, interaktivan oblik teatra, kao i Medah, teatar jednog čoveka, forma koja je kroz imitacije i poučne priče očuvala usmenu tradiciju. Rad takođe prikazuje marokansku Halku, stub kulturnog nasleđa koji kombinuje pripovedanje, muziku i zajedničku interakciju u prepoznatljivim javnim prostorima.

Rad će se osvrnuti i na kritičke poglede prema pozorištu i umetnosti unutar islamske tradicije. Kritičari su često tvrdili da umetnost oponaša Božiji čin stvaranja, koji se smatra isključivim božanskim pravom, te da čovek ne bi trebalo da pokušava da replicira stvaranje. Pozorište je, naročito, često optuživano za obmanu i laganje, što se protivi islamskom naglasku na istinitost. Ipak, rad ukazuje na primere iz Kur’ana i ranih islamskih praksi koji dovode u pitanje te naknadno uspostavljene norme, otkrivajući složeniji odnos između islamskog učenja i umetničkog izraza.

Na kraju, ovaj rad istražuje norme i okvire koji su oblikovali umetnost i pozorište u islamskim tradicijama, pokazujući kako su se menjali kroz vreme. Uz uvažavanje određenih ograničenja, rad otkriva kako su islamske izvođačke umetnosti ipak uspevale da procvetaju, spajajući kreativnost i vernost religijskim principima. Biće prikazano i kako su konkretni primeri i forme islamske pozorišne tradicije uticali, pa čak i prethodili radovima evropskih pozorišnih stvaralaca poput Bertolta Brehta i Pitera Bruka. Time se ističe prilagodljivost i bogatstvo islamskog doprinosa globalnoj kulturnoj baštini, kao i bezvremene pouke o snazi pripovedanja, zajedničkog angažovanja i očuvanja kulture.

Ključne reči: islamske izvođačke umetnosti, poezija, Tazija, Karadžoz, Halka

Aleksandra Milošević Pantović¹
Vladimir Stevanović²
Faculty of civil engineering,
Architecture and urbanism
University Union “Nikola Tesla“

UDK 659.126:7.017.4
DOI 10.5937/ZbAkU2413176M
Original scientific paper

Practical Application of Johannes Itten's Colour Theory on the Visual Identity of Cohousing Communities

Abstract: Although space has been extensively studied in the context of design and architecture, and there is a growing interest in cohousing, the lack of specific research connecting the colour of space with the social and emotional aspects of this housing model creates a gap in the existing body of literature. Through the analysis of examples from around the world and colour theory, this research explores how the colour of space can impact the sense of belonging, community, and comfort in cohousing communities. This paper aims to contribute to the development of a theoretical and practical understanding of the relationship between the colour of space and the concept of communal living, particularly through the application of Johannes Itten's colour theory. The presented research is based on the assumption that the visual identity of architectural environments builds a strong community identity. The research focuses on practical recommendations for cohousing communities to select colours that align with their visions and goals.

Key words: visual identity, colour theory, social interaction, cohousing

Paper received on December 8, 2024

Paper accepted on May 8, 2025

1 <https://orcid.org/0009-0000-2325-3711>; aleksandramilosevic1992@gmail.com

2 <https://orcid.org/0000-0002-7770-5282>; wladimirstevanovic@gmail.com

Introduction

Cohousing is a private initiative for creating settlements with strong resident involvement in all phases, offering a supportive neighborhood environment and a sense of community (Mc Camant and Durrett, 2011). Each housing unit or home has traditional amenities, with independent incomes and private lives. Residents of cohousing communities often share items like appliances, tools, and cars, which helps minimize the need for extra purchases, saves money, conserves resources, and reduces waste (Vestbro, 2012). Common spaces usually include a shared kitchen, dining area, laundry room, and recreational spaces, while outdoor spaces often feature parking, walkways, open areas, and gardens. Community activities include communal meals, meetings, workdays, and organised childcare and eldercare.

“The increasingly mobile population has distanced many households from their extended families, who have traditionally provided social and economic support. Family, community, and a sense of belonging must now be actively sought” (Medar and Čurčić, 2021: 81). These models represent a response to emerging social challenges, as cohousing communities offer a different approach to spatial organisation, combining the privacy of individual dwellings with the benefits of shared resources and community interaction. These changes contribute to the redefinition of the home concept, especially within the context of urbanisation, where fostering social bonds and collective responsibility is essential (Alfirević and Simonović Alfirević, 2024).

Cohousing communities often have more freedom in design, reflecting the community’s identity compared to residential buildings developed by investors. Good design ensures that community connections are continuously nurtured, making social cohesion a deliberate and sustained outcome, rather than a chance occurrence (Mc Camant and Durrett, 2011). Unlike industrial production, which prioritises quantity and uniformity (Neimarlija, 2022), cohousing communities create personalised and unique spaces through thoughtful use of colour, reflecting shared identity and values, thereby opposing the homogenisation of space. Just as the ‘machine logic’ in industrial society took control over creativity (Neimarlija, 2022), cohousing communities aim to restore the humanistic aspect of design through the collective selection of colours, returning decision-making to people and communities, and thus revitalising the artistic value in architecture and design. Cohousing communities are notable for their openness and transparency, often sharing images of their spaces online, making their visual identity a significant area of study.

This paper explores the concept of cohousing, emphasising the evolution of identity in urban design and the significance of colour in shaping the urban environment. It reviews key principles of colour theory, outlining methods for selecting colours that reflect a community’s visual identity. Through case studies, the psychological impact

of colour application is analysed, with examples from diverse geographic settings illustrating how colour choices influence community character and perception. The paper also presents creative strategies for developing a community's visual identity, proposing an accessible approach to colour selection that empowers residents to actively participate in the design process. Integrating perspectives from sociology, architecture, design, colour psychology, and urbanism, this interdisciplinary study highlights the role of colour in shaping both space and collective identity in cohousing communities.

Theoretical framework: tracking the evolution of identity in urban design

Globalisation is often presented as a process that removes spatial barriers, glorifying mobility and instant communication, while simultaneously erasing the diversity of spaces and identities (Battista, 2023). "With the globalisation trend, the fierce competition among cities, and the advent of the communication age, colour becomes a symptomatic and symbolic element in the transformation process of the modern city" (Bisson, 2012). "The colours of our world create identities that function as cultural and social identifiers" (Weber, 2023: 409). The identity of the city becomes a measure of development and a key factor in promoting environmental quality, providing a basis for citizens' contribution and security. Changing the historical colour often triggers obvious transformations; however, changes should be approached carefully. People often develop emotional attachments to certain building characteristics, so breaking such bonds can cause discomfort and disappointment. The assertion (Halauniova, 2021: 424) "people can be attached to the color is not only to explore the meanings of the colour" encompasses personal and collective feelings, as well as a strong group belonging that colour expresses or carries with it. Spaces without identity, relationships, or history can be called non-places; they represent areas of anonymity, uniformity, and lack of individual characteristics, such as spaces of circulation, communication, and consumption (Battista, 2023). "Design ideas could be developed based on the fact that traditional architecture and urban design are indispensable references for new projects" (Torabi and Sima, 2013: 53). Essential characteristics in forming the identity of the architectural brand include (Bonenberg, 2014):

Uniqueness: Differentiating local architecture through tradition, atmosphere, and unique design elements integrated into the local environment;

Familiarity: Shaping spaces based on user habits, strengthening social ties, and promoting safety;

Personalisation: Allowing residents to express individual preferences through architectural elements;

Prestige: Feelings of pride and respect associated with interacting with branded architecture;

Readability: Clear architectural forms that aid in orientation and understanding;

Cultural identification: Symbolic values tied to culture, tradition, and history;

Fashion: Contemporary styles that gain popularity as they are widely adopted.

Environmental images are the result of a two-way process between the observer and his environment. The environment suggests distinctions and relations, and the observer – with great adaptability and in the light of his own purposes – selects, organizes, and endows with meaning what he sees (Lynch, 1960:6).

While tradition seeks continuity, rapid urban changes generate new needs and can create alienation when the connection between territory and belonging is lost (Calabi, Bisson and Chiodo, 2009). Underutilised spaces in growing cities become opportunities for vibrant colours, bringing psychological comfort and new attractions. Advances in technology and materials now allow the adaptable application of colours in urban design. The influence of internet culture since the 2000s has accelerated the use of bright colours in public spaces, catering to the demand for photogenic scenes. Colour has emerged as a fast and economical tool for urban redevelopment, offering temporary and reversible transformations (Boeri, Calabi and Bisson, 2018). Vivid colours, seen in street art, installations, and architecture, now dominate urban spaces (Yu and Bell, 2020). The public's attitude towards bold colours has evolved since the 1960s, influenced by art and design movements (Yu and Bell, 2020). Digital culture significantly influences these visual preferences (Maravić, 2022), and urban projects increasingly use colours for branding and communication. However, the widespread use of strong colours, especially in declining areas, can have unintended consequences. Homogenised colour schemes may suppress regional identity and obscure local cultural connections (Yu and Bell, 2020). While vibrant colours bring attention, their overuse risks erasing local uniqueness.

Contrary to the rise of this phenomenon of bright colours, architectural modernism introduced a dominant white palette, leading to a separation of colour from material, which saw colour as superfluous in architecture (Weber, 2023). "Colour has always been controversial within Western architecture" (Yu and Bell, 2020: 33), and until the 21st century, design was marked by gray or white environments, reflecting Modernist prejudices. The urban environment now features a stark contrast between bright colours and a lack of colour.

Nature, however, remains predominantly monochromatic, with green, white, and gray tones providing a soothing contrast (Jurković, 2003). Deviations from monochromy can evoke various emotions, from wonder to aversion. The development of technology has intensified artificial colours, leading modern people to seek natural environments for relief from overstimulation. People react psychologically to colour;

some colours soothe, while others irritate. Neither an entirely black-and-white nor an intensely coloured world is realistic (Jurković, 2003). Non-sociological research asks whether colour is a fixed stimulus or psychologically mediated, while sociology explores its social significance (Rose-Greenland, 2016).

Methodology

The methodology presents a structured approach for identifying and implementing a suitable colour palette, considering contextual factors, colour theory, and community needs, with the aim of providing insights into strategies that facilitate the colour selection process within the participatory design of communities. A literature review examines the evolution of identity in urban design and explores colour perception's impact on community identity. Itten Johannes colour theory is applied to analyse emotional responses to colours in urban spaces through both quantitative and qualitative methods. The data have been systematised through an analysis of primary sources, including case studies from various geographic and cultural contexts, to identify patterns in the use of colour and its psychological impact on the community. These comparisons enabled the hypothesis regarding the significance of colour in strengthening the sense of belonging in communities to be confirmed. The proposed strategies for colour application in residential communities enable community members to actively participate in the decision-making process regarding colour selection, ensuring that the process is accessible and comprehensible to everyone.

Review of colour theory and its impact on emotional response according to Johannes Itten

Johannes Itten's³ colour theory, originally for painting, offers universal principles applicable in spatial design, architecture, and urban planning, guiding the creation of aesthetically pleasing and functional spaces. The following text analyses colour theory in the context of its practical application in cohousing communities.

1. Environmental Analysis

At the core of our understanding of colours lie contrasts that shape our impressions. Different types of colour contrasts, such as simultaneous contrast, tonal contrast, and others, influence how colours interact with each other. These contrasts play a crucial role in the artistic and symbolic meaning of colours. Considering the environment in which the community is situated, the colours of surrounding objects or

³ The art of color (Serbian: Umetnost boja), (German: Kunst der Farbe) in 1961, Bauhaus, Weimar. It is based on the research of Adolf Hölzel, Johann Wolfgang von Goethe, Philipp Otto Runge, Arthur Betzold, Michel Eugène Chevreul.

landscapes, and the local aesthetics, these are factors to be taken into account. According to the goals, it should then be determined whether they want their structure to stand out from the surroundings or to blend in (Table 1).

Contrast	Blending with the environment	Standing out in the environment
Colour contrast	Use of pure colours from chromatically opposite circles (e.g., pastel shades)	Use of pure colours, chromatically most intense
Light-dark contrast	Choosing lighter or darker shades in harmony with the surroundings	Use of light or dark colours, yellow and purple are particularly strong
Warm-cold contrast	Use of colours that appear warmer or cooler in accordance with the environment	Combination of colours that provide strong contrast, such as orange-red and blue-green
Complementary contrast	Gray shades of complementary colours	Two complementary colours and their gray shades
Simultaneous contrast	Colours are perceived less intensely if there are no complementary colours present	Colours are perceived more intensely due to contrast with surrounding colours
Quality contrast	Muted colours	Intense bright colours

Table 1. Choosing a colour to blend in or stand out with the surroundings. Author

2. Defining goals and the primary colour:

In addition to the functional aspect of visibility, colour conveys a meaning. The community needs to define its goals and values, and extract key words from them, for example, if they want to promote community, sustainability, safety, innovation. Based on the keywords defined through the community's goals, one primary (dominant) colour should be chosen to best reflect the community's stance through the psychology of colours and their meanings (Table 2).

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

Colour	Itten's interpretation	Positive interpretation in cohousing community	Negative interpretation in cohousing community
Gold	Sun, light, celestial, magical	Contributing warmth and light, creates a feeling of warmth and comfort	Can appear exaggerated or kitschy
Yellow	Understanding, knowledge, truth, bright, joy	Brings light and joy, promotes positivity	Excessive use can appear intrusive or aggressive
Muted yellow	Envy, betrayal, doubt, distrust, injustice	Can create a warm and soothing atmosphere if used moderately and in combination with other colours that neutralise its negative effect	Excessive use can lead to feelings of negative emotions such as envy or doubt, can seem gloomy or dull
Red Strength	brilliance, adaptability, war, demon, love	Can add energy and dynamism, promotes sociability	Excessive use can cause nervousness or aggressiveness
Pink	Sugary, angelic	Creates a gentle and pleasant atmosphere, encourages a sense of comfort	Can appear overly sentimental or childish
Crimson-red	Worldly and spiritual power	Can add a sense of luxury and elegance to the community	Excessive use can come across as overly aggressive or intrusive
Blue	Cool, introverted, shadowy, faith, immortality	Brings peace and stability, encourages relaxation	Can seem cold or depressing if overused
Muddy blue	Apprehension, superstition, unrest, lostness, supernatural, otherworldly	Can create a mysterious atmosphere, encourages introspection	Can evoke feelings of discomfort or insecurity

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

Green	Vegetation, fertility, fulfillment, peace, hope, knowledge, faith	Creates a sense of naturalness and harmony, promotes relaxation	Excessive use can appear monotonous or boring
Greenish-gray	Weakness, debilitation	Can contribute to a calm and neutral atmosphere, promotes relaxation	Can appear impersonal or depressing
Greenish-yellow	Youth, spring, joy	Can bring freshness and joy to the community	Excessive use may appear disharmonious or tasteless
Green-blue	Spiritual component, cold expression of aggression	Can create a sense of peace and spirituality, as well as add dynamism	Excessive use may feel cold or unpleasant
Orange	Zenith of radiation	Can bring a sense of warmth and energy to the rooms	Excessive use may cause exaggeration or discomfort
Orange-red	Warmth, energy	Can bring energy and dynamism into the space	Excessive use may appear overly assertive or aggressive
Orange-brown, brown	Dull, subdued, restrained	Creates a sense of naturalness and stability, fosters comfort	May appear too heavy or dull if excessively used
Beige	Warmth, pleasant atmosphere, serene nobility	Creates a sense of warmth and comfort, neutral and adaptable	May appear uninspiring or dull
Purple	Subconscious, mysterious, impressive, obsessive, menacing, encouraging, religious zeal, excitement, death, darkening, obscuring	May create a mystical atmosphere, fosters introspection	Excessive use may evoke a sense of mystery or discomfort
Dark purple	Cloaked catastrophe	May add drama and depth, creates a sense of mystery	May evoke feelings of sadness or melancholy

Light purple	Understanding, fascination, gentle, tender	Creates a gentle and pleasant atmosphere, promotes relaxation	May seem overly sentimental or childish
Blue-purple	Solitude, dedication	Can create a calm and introspective atmosphere, fosters contemplation	May appear too cold or distant
Magenta-Red	Divine love, spiritual power	Can add warmth and depth, fosters a sense of connection	Excessive use may come across as exaggerated or sentimental
Gray	Mute, impersonal, barren	Can contribute to a neutral and adaptable atmosphere, promotes tranquility	May appear too sterile or depressing if used excessively
White	Light, celestial, miraculous	Can create a sense of expansiveness, purity, and light	Excessive use can seem sterile or cold
Black	Shadow, mystery	Can add contrast, depth, and drama to a space	Excessive use can feel depressing or claustrophobic

Table 2. Interpretation of colours according to Itten. Author

Using natural materials with complementary colours enhances design authenticity and supports sustainability. Materials like wood, stone, bamboo, and earth not only offer aesthetic appeal but also benefit the environment and resident health. When choosing colours, it is important to match tones with material characteristics. For example, brick's warm red, brown, or orange shades evoke warmth and naturalness, while stone's gray, brown, or beige tones suggest stability and tradition. Wood's various brown tones create a sense of warmth and connection to nature, adding comfort and texture.

Involving residents in colour selection for cohousing communities is vital for creating a harmonious environment. Itten's theory highlights that colour interpretation varies by cultural, regional, and individual preferences. To ensure the chosen colours reflect residents' preferences, surveys or workshops can be effective for gathering their opinions. These activities allow residents to express their desired colour combinations and discuss the positive and negative connotations associated with specific colours, as meanings can differ greatly among individuals. For example, red might symbolize passion for some but aggression for others.

3. Creating a colour palette:

Creating a colour palette for cohousing communities involves considering the primary colour's relationship with the environment and the community's identity. Following principles for colour harmony ensures functional, aesthetically pleasing, and emotionally stimulating spaces. Properly selected colours can enhance the community's identity, improve integration with the environment, and have positive psychological effects. By aligning colours with the natural landscape or architectural context, a harmonious relationship with the surroundings is achieved. Several approaches can be used to determine a harmonious colour palette (Johannes, 1973) (Figure 1).

1. Monochromatic colours: This approach focuses on using shades of the same colour or similar colours with different tones. This simple approach can create a subtle and cohesive look while allowing for some variation in colours.

2. Analogous colours: Using colours that are adjacent to the primary colour on the colour wheel. This creates a harmonious and natural look because the colours are close to each other on the spectrum.

3. Complementary colours: Colours that are opposites of the primary colour on the colour wheel. This creates a strong contrast and dynamism in the design, which can be effective when used moderately.

4. Split-complementary colours: Combines the primary colour with two colours that are approximate opposites to its complementary colours. This allows for achieving balanced contrast but with less intensity than complementary colours.

5. Triadic colours: This involves using three colours evenly spaced around the colour wheel. This can create vibrant and dynamic colour combinations but requires careful balancing to avoid colour overload.

6. Tetradic colours: This palette involves using four colours arranged in two complementary pairs. This allows for a wide range of design possibilities but requires careful balancing to avoid colour combination chaos.

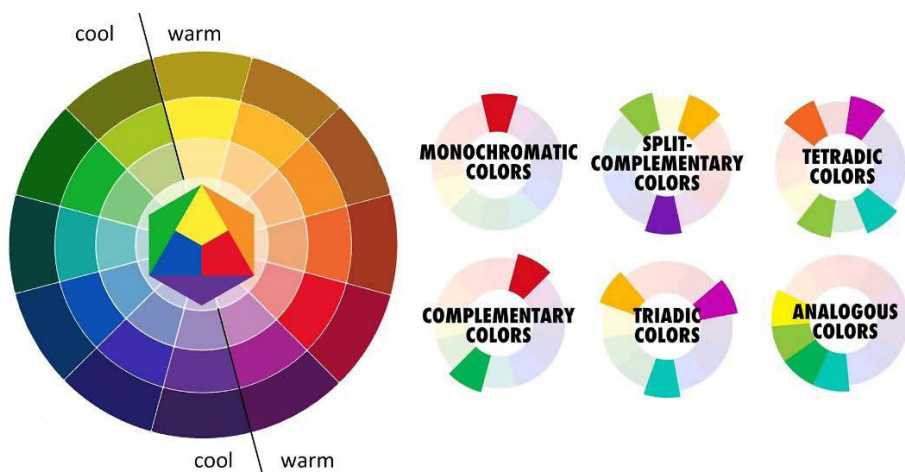


Figure1. The twelve-part colour wheel with light and dark tones according to Itten. Author. Creating a colour palette. Author: Sarah Renae Clark. Source: https://www.youtube.com/watch?v=YeI6Wqn4I78&ab_channel=SarahRenaeClark

4. Quantity Contrast

Quantity contrast refers to the relationship between coloured surfaces, where specific proportions create harmony and should be used when colours are at maximum saturation. Itten mentions that Goethe provided the following luminance values: yellow: orange: red: purple: blue: green relate to 9:8:6:3:4:6 (Johannes, 1973) (Figure 2). Warmer colours are lighter than cooler ones, so lighter colours should cover smaller areas. While strong colour combinations are rare in architecture, these principles can be applied to accent details like doors or porches to create subtle, harmonious contrasts.

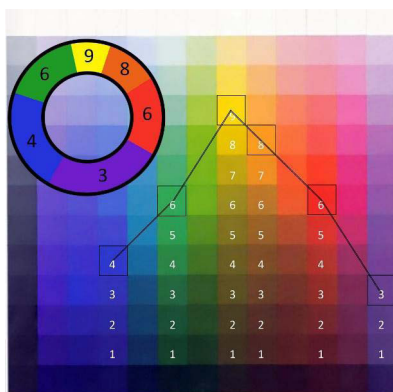


Figure 2. Quantity contrast. Custom illustrations inspired by Itten. Author.

5. Sample Testing

Before making a final decision, colour samples should be applied to materials and positioned on facades or within rooms to assess their appearance in real environments and lighting conditions. The way colours adapt to varying light conditions throughout the day significantly affects their perception, with certain shades becoming more prominent in daylight or subdued in shade (Alfirević and Simonović Alfirević, 2024). As noted, “The deciding factor for the observation, as positive or negative effect of color, could be the way of light implementation” (Vasilski, 2021:6). The response of colours to artificial lighting, such as street lamps, also influences nighttime facade perception and aesthetic appeal. Additionally, the relief, inclinations, and surface texture of facades are crucial for creating shadows and light effects, with different colours enhancing contrasts and emphasising depth. Shiny surfaces, such as glass, mirrors, or metal details can create reflections, enriching the visual appeal, while colour choices influence spatial depth perception; lighter tones can create an illusion of spaciousness, while darker colours can emphasise relief and texture.

Case studies: psychological aspects of colour application in cohousing communities

In achieving a sense of community, it is essential to maintain a balance of colours, adapting them to the specifics of the space and the preferences of the community.

Spirituality and personal development: Purple represents mystery and impressiveness, while light purple symbolizes understanding and tenderness, and dark purple can add depth. These colours can create an atmosphere of inner peace, contemplation, and spiritual growth among community members. An example of this type of community (Figure 3) is Ingenium, a small, forward-thinking village centred on personal development, fostering positive relationships, and cultivating a heightened sense of self-awareness.



Figure 3. Interior example with a focus on spirituality. Source:
<https://www.lovingawarenesssangha.org/self-guided-tour>

Diversity and unity: A facade painted in five different colours (Figure 4) can have various meanings and interpretations depending on the context, culture, and preferences of the residents. This community is guided by well-established goals and a mission, fostering a sense of connection and valuing the diversity of its members. It promotes an environment that ensures safety, mutual respect, and recognition of the individuality and privacy of each person. Taking into account colour theory, such a combination of colours would not be recommended according to either the palette of harmonious colours or the contrast of quantity. However, some authors argue in favour of such colour choices. “Following the guidelines for colour, harmony does not guarantee that a particular colour way will have universal appeal. There is always an element of personal bias in colour preference” (Jevremović, et al., 2020).



Figure4. Wind Song-a (Langley, Canada). The atrium, originally a tan brown, was painted using five vibrant colours. Source. <https://thetyee.ca/Analysis/2021/07/30/BC-Celebrates-Quarter-Century-Co-Housing/>

Adapting to the purpose of space: Colours can be used to adapt to the purpose of space (Figure 5). Warmer shades may be more suitable for living rooms, while calmer colours can be used for bedrooms. Overuse of a single colour can lead to an imbalanced emphasis or create discomfort. For instance, the cohousing community C Street Village emphasises individuality and personal growth as central to the community’s collective well-being.



Figure 5. C Street Village: a cohousing community in Novato, CA. Source.
<https://www.marincoho.com/benefits-of-cohousing.html>

Spaciousness or intimacy: Lighter colours, such as white and neutral tones, create an illusion of spaciousness, making rooms appear larger and more open (San Juan de Alicante, Spain, 2022) (Figure 6a). In contrast, darker tones evoke a more intimate and cozier atmosphere. Rich, deep colours such as burgundy, dark purple, navy, and metallic tones like gold and copper are traditionally associated with elegance and sophistication. Communities may choose gold and dark wood to symbolize tradition, respect, and the wealth of experience within the community (Figure 6b).

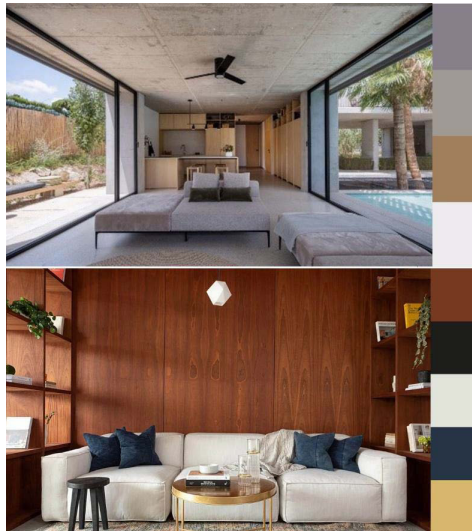


Figure 6a. Coliving⁴, San Juan de alicante, Spain. Photograph: David Frutos. Source.
<https://www.archdaily.com/1012090/cohousing-san-juan-eneseis-arquitectura>
Figure 6b. Fishtown colivingPhiladelphia.SAD. Source: <https://www.common.com/philadelphia/fishtown/frankford>

⁴ Collective living/Co-living is a housing structure that accommodates three or more biologically unrelated individuals usually in a single dwelling unit and offers the same benefits as the cohousing model, a sense of social belonging (Alfirević and Simonović Alfirević, 2020).

Contrast and focus: “There are processes in which colors signify different things, as the fact that colors are effectively functioning as signs. Colors can highlight the main features of minimal architecture, despite any patterns; each color can be used” (Vasilski, 2021:6). The primary goal for the building, as defined by the future residents, was to create a community designed to support both individual and family well-being (Figure 7a). A focal colour can be used to emphasise a specific part of the space (Figure 7b), such as a communal area. When emphasis on the facade is placed on one strong colour, this can be part of minimalist design, where the focus is on simplicity and purity of form, suggesting subtlety.

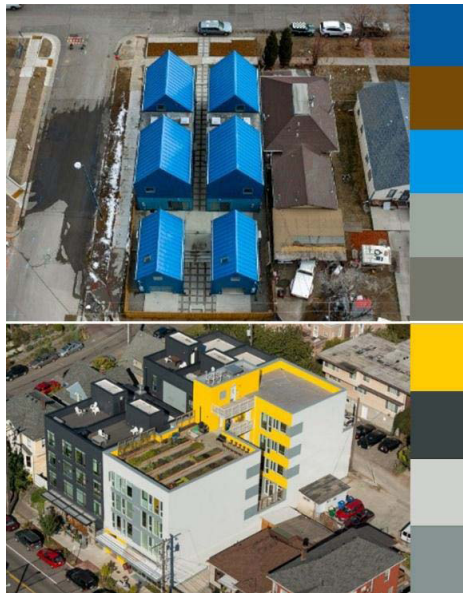


Figure 7a. Cohousing Denver, United States. Photograph: Onnis Luque.
Source. https://www.archdaily.com/967518/co-housing-denver-productora?ad_source=search&ad_medium=projects_tab

Figure 7b. Capitol Hill Urban Cohousing, Emphasis on one colour. Source.
<https://www.schemataworkshop.com/chuc>

Individuality or coherence: In group building, design approaches vary between creating unified apartment designs for coherence and allowing individualised housing to reflect personal preferences. Through the approach of personalising housing units, buyers had the opportunity to choose the desired brick colour from a range of available options (Figure 8a). In certain projects, common areas are emphasised through the use of colour, while private units maintain a consistent visual design (Figure 8b), fostering a supportive and engaging environment where shared core values are central to the community.



Figure 8a. Marmalade Lane. Source. <https://www.vandersanden.com/en-uk/vision-cohousing-development-realised>

Figure 8b. Belfast Cohousing & Ecovillage, SAD, prominent common house. Source. <https://mainecohousing.org/>

Strategies for developing a visual identity in cohousing communities

Cohousing communities that form within existing structures often face constraints in terms of resources, limiting their ability to implement significant structural modifications. These limitations present challenges in cultivating a distinct visual identity and optimising the use of common spaces. However, despite financial restrictions, such communities can employ strategies to enhance their living environment and foster a strong collective identity. The strategies can be: community as a resource, focus on the essentials, collaboration with the local community, grant programmes, and maintenance and cleanliness.

One effective approach is to harness the diverse talents and skills within the community by establishing working groups composed of members interested in contributing to spatial enhancements. By organising collaborative efforts, community members can actively engage in the improvement of shared spaces, thereby reinforcing a sense of belonging and communal responsibility (McCamant and Durrett, 2011).

The development of a cohesive visual identity can be achieved through incremental changes that emphasise key elements such as colour schemes, artistic installations, or symbolic representations that resonate with the community. Simple yet impactful interventions, such as the incorporation of plants, artwork, or other aesthetic improvements, can significantly enhance communal spaces without necessitating

substantial financial outlays. “Rather than incurring excessive debt or suffering through inferior materials and services, it’s better for a group to establish clear development priorities and stay true to them. That is the best way for the group to get most of what they want” (McCamant and Durrett, 2011: 244). Prioritising the enhancement of high-traffic areas, such as courtyards, shared kitchens, or recreational facilities, strengthens the communal spirit and contributes to a sense of unity without the need for extensive renovations. Additionally, sustainable practices such as recycling and reusing existing materials offer cost-effective solutions for improving the environment.

Engaging with local artists, artisans, or volunteers provides an opportunity to introduce aesthetic and functional improvements to the space through low-cost or donated contributions. Hosting community events such as collaborative beautification projects or mural painting sessions encourages social interaction and strengthens ties between members, while also enriching the visual character of the shared environment. “In some communities, enterprising artists are creating and facilitating creative work in ways that contribute to the development of inclusive, expressive communities” (Novak-Leonard and Skaggs, 2017: 5).

Securing external funding through local or state grant programmes can support initiatives aimed at improving communal spaces (Hall, 2008). Digital platforms also offer opportunities for crowdfunding (Hui, Greenberg, and Gerber, 2014), allowing communities to raise resources for specific projects. By leveraging online platforms dedicated to idea sharing and resource pooling, communities can access valuable materials and expertise that may otherwise be unavailable.

Finally, maintaining cleanliness and order in existing communal areas is crucial to preserving the aesthetic and functional quality of the space. Consistent efforts to keep shared spaces clean can enhance the overall living experience and reflect a community’s commitment to sustainability and care for the environment.

Conclusion

Colour plays a crucial role in shaping the identity and atmosphere of cohousing communities, functioning as more than just a visual element, it serves as a vehicle for expression, community values, and social interaction. In these communities, colour selection for facades, common spaces, and individual homes becomes a subtle language that communicates the character and vibrancy of the group. Careful use of colours not only enhances the visual identity of the settlement but also contributes to the functionality of the space by influencing mood, attention, and social engagement. Cohousing communities often rely on participatory design processes, where residents collectively decide on the design of their spaces. A step-by-step guide to colour

selection explaining how to achieve specific effects would be highly beneficial for such communities.

This work provides examples of how some cohousing communities have expressed their identity through colour, demonstrating how these decisions contribute to a recognisable visual signature. In communities where homes are distinct, colour becomes a tool for individual expression, while vibrant or bold tones reflect creativity and individuality in the digital age. The use of colours extends beyond aesthetics; it also serves a functional purpose, creating a sense of comfort and cohesion within the environment. Moreover, colours often act as a branding tool, solidifying the community's identity and fostering emotional connections with the broader environment.

Future research should systematically apply colour design strategies to enhance the identity of contemporary communities, paying particular attention to the integration of cultural and local elements. Such research could provide insights into how colours can reflect cultural heritage, authenticity, and the collective identity of cohousing settlements, ensuring a deeper connection between the community and its visual expression.

Acknowledgement: The paper is a part of the research done within the In-house project of the Union – Nikola Tesla University in Belgrade under the title “Integrated sustainable practices in architectural design of residential buildings”.

REFERENCES:

1. Alfrević, Đorđe, and Sanja Simonović Alfrević. 2020. “Significance of Territoriality in Spatial Organization of Coliving Communities.” *Arhitektura i urbanizam* 50: 7–19. <https://doi.org/10.5937/a-u0-25785>.
2. ———. 2024. *Principles of Residential Space Configuration*. Belgrade: Institute of Architecture and Urban & Spatial Planning of Serbia (IAUS).
3. Battista, Ivana K. 2023. „Mjesta, nemjesta, prostori.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* 11: 48–61. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2311048B>.
4. Bisson, Mario. 2012. “Colourful City: Colour, Urban Space, Identity of the City During Events.” *Politecnico di Milano*. Accessed October 7, 2024. <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/56797>.
5. Boeri, Cristina, Daniela Calabi, and Mario Bisson. 2018. “Color as Temporary Tool of Urban Regeneration.” *Agathon – International Journal of Architecture, Art and Design* 4: 243–50. <https://doi.org/10.19229/2464-9309/4302018>.
6. Bonenberg, Wojciech. 2014. “Brand Visual Identity in Architecture.” In *Universal Access in Human-Computer Interaction. Design for All and Accessibility Practice. UAHCI 2014. Lecture Notes in Computer Science*, vol. 8516, 143–52. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-07509-9_14.
7. Calabi, Daniela Anna, Mario Bisson, and Elisa Chiodo. 2009. “The City Identity: Communication Design, Colour and Sound.” Paper presented at the *3rd International Technology, Education and Development Conference*, Valencia, Spain, 2927–37. https://doi.org/10.1007/978-3-319-07509-9_14.

- library.iated.org/view/CALABI2009THE.
8. Halauniova, Anastasiya. 2021. "Getting the Right Shade of Ochre: Valuation of a Building's Historicity." *Space and Culture* 24 (3): 348–50. <https://doi.org/10.1177/1206331221997656>.
 9. Hall, Jeremy L. 2008. "The Changing Federal Grant Structure and Its Potential Effects on State and Local Community Development Efforts." *Journal of Public Budgeting, Accounting & Financial Management* 20 (1): 46–71. <https://doi.org/10.1108/JPBAFM-20-01-2008-B004>.
 10. Hui, Julie S., Michael D. Greenberg, and Elizabeth M. Gerber. 2014. "Understanding the Role of Community in Crowdfunding Work." In *Proceedings of the 17th ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work & Social Computing (CSCW'14)*. <https://doi.org/10.1145/2531602.2531715>.
 11. Jevremović, Ljiljana, Branko Turnšek, Ana Stanojević, Marina Jordanović i Milanka Vasić. 2020. "Use of Color in Architecture – Industrial Architecture Perspective." *Facta Universitatis* 18 (1): 49–63. <https://doi.org/10.2298/FUACE191016004J>.
 12. Itten, Johannes. 1973. *Umetnost boja*. Beograd: Umetnička akademija.
 13. Jurković, Sonja. 2003. „Teorija boja – boje u prirodi.“ *Agronomski glasnik* 65 (3–5): 153–60. <https://hrcak.srce.hr/111443>.
 14. Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. London: MIT Press.
 15. Maravić, Manojlo. 2022. „Milena Dragičević Šešić i Tatjana Nikolić (ur.): Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija. Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju i Clio, Beograd, 2021.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* 10: 254–58. [https://doi.org/316.7:004\(082\)\(049.32\)](https://doi.org/316.7:004(082)(049.32)).
 16. McCamant, Kathryn, and Charles Durrett. 2011. *Creating Cohousing: Building Sustainable Communities*. Gabriola Island: New Society Publishers.
 17. Medar, Katarina, and Aleksandra Čurčić. 2021. "Cohousing and Co-living – Comparative Analysis of Two Alternative Housing Typologies by Reviewing Contemporary Trends." *Facta Universitatis* 19 (1): 81–92. <https://doi.org/10.2298/FUACE210329007M>.
 18. Neimarlija, Lamija. 2022. „The Need for Art: The Outlines of Individuality in the Flood of Images.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* 10: 99–114. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2210099N>.
 19. Novak-Leonard, Jennifer, and Rachel Skaggs. 2017. "Public Perceptions of Artists in Communities: A Sign of Changing Times." *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 6 (2): 5–22. <https://doi.org/10.1353/artv.2017.0002>.
 20. Rose-Greenland, Fiona. 2016. "Color Perception in Sociology: Materiality and Authenticity at the 'Gods in Color' Show." *Sociological Theory* 34 (2): 81–105. <https://doi.org/10.1177/0735275116648178>.
 21. Torabi, Zohreh, and Yalda Sima. 2013. "Urban Identity in the Entrance of City." *International Journal of Architecture and Urban Development* 3 (4): 47–54. <https://doi.org/20.1001.1.22287396.2013.3.4.7.9>.
 22. Vasilski, Dragana. 2021. "Color as a Sign in Minimalist Architecture." In *The International Scientific Conference of the Color Society of Russia: Selected Papers*, edited by Yulia A. Griber and Verena M. Schindler, 332. Smolensk: Smolensk State University Press. https://www.academia.edu/48997827/Color_as_a_sign_in_minimalist_architecture.
 23. Vestbro, Dick U., and Liisa Horelli. 2012. "Design for Gender Equality: The History of Co-Housing Ideas and Realities." *Built Environment* 38 (3). <https://doi.org/10.2148/benv.38.3.315>.
 24. Weber, Ralf. 2023. "Monochromatic Design in a Polychrome World." *Color Research and*

Application 48 (5): 409–52. <https://doi.org/10.1002/col.22876>.

25. Yu, Beichen, and Simon Bell. 2020. "Emerging Colours: New Trends, Demands and Challenges in Contemporary Urban Environments." *Color Culture and Science* 12 (1): 32–39. <https://doi.org/10.23738/CCSJ.120104>.

Sources of illustrations:

Figure 1. The twelve-part colour wheel with light and dark tones according to Itten. Author. Creating a colour palette. Author: Sarah Renae Clark. Source: https://www.youtube.com/watch?v=Yel6Wqn4I78&ab_channel=SarahRenaeClark

Figure 2. Quantity contrast. Custom illustrations inspired by Itten. Author.

Figure 3. Interior example with a focus on spirituality. Source: <https://www.lovingawarenesssangha.org/self-guided-tour>

Figure 4. Wind Song-a (Langley, Canada). The atrium, originally a tan brown, was painted using five vibrant colours. Source: <https://thetyee.ca/Analysis/2021/07/30/BC-Celebrates-Quarter-Century-Co-Housing/>

Figure 5. C Street Village: a cohousing community in Novato, CA. Source: <https://www.marincoho.com/benefits-of-cohousing.html>

Figure 6a. Coliving⁵, San Juan de Alicante, Spain. Photograph: David Frutos. Source: <https://www.archdaily.com/1012090/cohousing-san-juan-eneseis-arquitectura>

Figure 6b. Fishtown coliving Philadelphia. SAD. Source: <https://www.common.com/philadelphia/fishtown/frankford>

Figure 7a. Coliving, Denver, United States. Photograph: Onnis Luque. Source: https://www.archdaily.com/967518/co-housing-denver-productora?ad_source=search&ad_medium=projects_tab

Figure 7b. Capitol Hill Urban Cohousing, Emphasis on one colour, Source: <https://www.schemataworkshop.com/chuc>

Figure 8a. Marmalade Lane. Source: <https://www.vandersanden.com/en-uk/vision-cohousing-development-realised>

Figure 8b. Belfast Cohousing & Ecovillage, SAD, prominent common house. Source: <https://mainecohousing.org/>

⁵ Collective living/Co-living is a housing structure that accommodates three or more biologically unrelated individuals usually in a single dwelling unit and offers the same benefits as the cohousing model, a sense of social belonging (Alfirević and Simonović Alfirević, 2020).

**Praktična primena teorije boja Johanesa Itena
na vizuelni identitet ‘cohousing’ zajednica**

Apstrakt: Iako je prostor opširno proučavan u kontekstu dizajna i arhitekture, a raste interesovanje za ‘cohousing’, nedostatak specifičnih istraživanja koja povezuju boje prostora sa socijalnim i emocionalnim aspektima ovog modela stanovanja stvara prazninu u postojećoj literaturi. Kroz analizu primera iz sveta i teorije boja, ovo istraživanje ispituje kako boje prostora mogu uticati na osećaj pripadnosti, zajedništva i udobnosti u ‘cohousing’ zajednicama. Cilj ovog rada je da doprinese razvoju teorijskog i praktičnog razumevanja odnosa između boje prostora i koncepta zajedničkog stanovanja, posebno kroz primenu teorije boja Johanesa Itena. Predstavljeno istraživanje zasniva se na pretpostavci da vizuelni identitet arhitektonskih okruženja gradi snažan identitet zajednice. Istraživanje se fokusira na praktične preporuke za ‘cohousing’ zajednice kako bi odabrale boje koje su u skladu sa njihovim vizijama i ciljevima.

Ključne reči: vizuelni identitet, teorija boja, socijalna interakcija, ‘cohousing’

Estetski oblik: Kasirer – Varburg

Apstrakt: U radu se poredi razumijevanje simbola Ernsta Kasirera i Abija Varburga, koji su sarađivali i uticali jedan na drugog pri Varburgovom institutu. Svojom teorijom simbola Kasirer je ostvario veliki uticaj na članove Varburgovog kruga, naročito Ervina Panofskog. Međutim, u raspravama u kojima se poredi Varburgovo i Kasirerovo razumijevanje simbola ističu se razlike. Ukazuje se na diskurzivnu prirodu Kasirerovog simbola i, s druge strane, ekspresivnost i emotivnost oblika iz Varburgovog Slikovnog atlasa. Pri tome se previđa Kasirerovo razumijevanje umjetnosti kao simboličkog oblika. Interpretativnim pristupom Kasirerovom i Varburgovom nauku o simbolu nastoji se razumjeti složena, ambivalentna i specifična priroda simbola u djelima ovih autora. Poseban fokus je na Kasirerovom viđenju principa u temelju umjetnosti kao simboličkog oblika, te Varburgovom konceptu vizuelne memorije u Slikovnom atlasu, nazvanom po grčkoj božici pamćenja i majci muza – *Mnemosini*. Komparacija stanovišta navedenih autora pored razlika ukazuje na zajednički imenilac Kasirerovog razumijevanja umjetnosti kao simboličkog oblika i Varburgovih formula patosa u Slikovnom atlasu. Teza rada je da je Kasirerovo razumijevanje umjetnosti kao estetskog oblika u saglasnosti sa Varburgovim formulama patosa iz Slikovnog atlasa u naročitom smislu duhovno oblikovane čulnosti. Pri poređenju stanovišta navedenih autora u radu se ne zanemaruje Kasirerov nauk o umjetnosti, kao ni racionalni i diskurzivni karakter emotivnih oblika iz Slikovnog atlasa.

Ključne riječi: simbol, simbolički oblik, umjetnost, formula patosa, estetski oblik

Rad primljen 14. 3. 2025.

Rad prihvaćen 20. 4. 2025.

1 <https://orcid.org/0009-0009-4279-6717>; l.neimarlija@alu.unsa.ba

1. Uvod

Varburgov institut je osnovan u Hamburgu 1921. godine, a ime je dobio po osnivaču – historičaru kulture Abiju Varburgu (Aby Warburg, 1866–1929). Institut je nastao iz biblioteke, Varburgove privatne kolekcije, a „krivac” za to je Fric Zaks (Fritz Saxl, 1890–1948) koji se pridružio Varburgu.² Oko instituta su se okupili stručnjaci zainteresovani za „sakupljanje publikacija i ikonografske građe o historiji umetnosti i kulture, naročito italijanske renesanse” (Morpurgo-Taljabue, 1968: 329). U Hamburg Ernst Kasirer (Ernst Cassirer, 1874–1945) dolazi 1919. da predaje na novoosnovanom univerzitetu i počinje da razvija teoriju simboličkih oblika upravo u bliskoj saradnji sa članovima Varburgovog kruga, koristeći bogatstvo biblioteke. Tri knjige *Filozofija simboličkih oblika* nastale su 1923, 1925. i 1929, a između druge i treće knjige je napisana *Jezik i mit*.

Svojom teorijom simbola Kasirer je ostvario veliki uticaj na članove Varburgovog kruga, naročito Ervina Panofskog (Erwin Panofsky).³ Brojne su, međutim, rasprave koje pokazuju različitu prirodu simbola u Kasirerovom i Varburgovom djelu.⁴ Tako se suprotstavljaju Kasirerovo diskurzivno razumijevanje simbola i ekspresivni, emotivni oblik u Varburgovom Atlasu. Pri tome se previđa Kasirerovo razmatranje umjetnosti kao simboličkog oblika. Vjerovatno je tome doprinijelo Kasirerovo vrlo skromno izlaganje o umjetnosti, u poređenju sa drugim duhovnim tvorevinama (jezik, religija, mit i nauka) koje izdvaja u svojoj filozofiji simboličkih oblika. U prvom dijelu rada predstavljen je Kasirerov nauk o simbolu izložen u tri knjige *Filozofije simboličkih oblika*, a zatim je ukazano na razumijevanje umjetnosti kao simboličkog oblika iz *Jezika i mita*. U drugom dijelu rada pokazano je kako se formira Varburgovo stanovište o simbolu, te kako da se formule patosa razumiju u Slikovnom atlasu, nazvanom po grčkoj božici

2 Sa dolaskom Nacističke partije na vlast 1933. godine institut se preselio u London, te je postao dijelom Univerziteta u Londonu 1944. godine.

3 Baveći se klasičnim problemom zapadnog slikarstva te nastojeći da otkrije sadržinu, odnosno značenje umjetničkog djela, Panofski predstavlja tri koraka analize u kojima se otkrivaju tri sloja sadržine umjetničkog djela (primarni, sekundarni sadržaj i suštinsko značenje). Simbolička funkcija slike može da se razumije kao četvrti i najdublji sloj značenja, pri čemu Panofski upućuje na Kasirera: „Shvaćajući tako čiste oblike, motive, predodžbe, priče i alegorije kao manifestacije osnovnih principa, mi tumačimo sve te elemente kao – kako ih je nazivao Kasirer – ‘simboličke’ vrijednosti.” (Panofsky, 1972: 69). Otkrivanje i interpretacija ovih simboličkih vrijednosti, odnosno djela kao simbola kompleksnog kulturnog domena, za Panofskog je zadatak ikonologije, za razliku od ikonografije koja ostaje na području otkrivanja formalnih i ekspresivnih svojstava djela, motiva, predstava i alegorija koji su ugrađeni u njega. Takođe, Kasirerovo određenje simbola je dobilo ulogu na području historije umjetnosti kada Panofski u eseju „Perspektiva kao ‘simbolička forma’” perspektivu imenuje simboličkom formom koja duhovno pridaje konkretnom (Neher, 2005).

4 Up. Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. (Cornell University Press, 2012); Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image* (The Pennsylvania State University Press, 2017); Martin Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form: Der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Verlag Valentin Koerner, 1985).

pamćenja i majci muza – *Mnemosini*. U trećem dijelu rada poredi se Kasirerovo razumijevanje umjetnosti i Varburgovo razumijevanje formula patosa. Pokazane su zajedničke crte ovih teorija, kako filozof simbola i historičar kulture, pošto pripadaju različitim tradicijama mišljenja, na području umjetnosti pronalaze simbol kojem daju istu karakterizaciju.

2. Kasirerovo razumijevanje simbola

U ranim dvadesetim godinama 20. vijeka Kasirer proširuje dijapazon interesovanja u odnosu na prethodne godine, kada je kao neokantovac bio usmjeren na spoznajna pitanja sa fokusom na prirodne nauke. Nastaje filozofija simboličkih oblika kojom je Kasirer ostvario izuzetan uticaj na humanističke nauke. Posredovanje razuma i čulnosti je suštinska odlika simbola, što se pripisuje Kantovoj ostavštini u mišljenju ovog autora. Pojmom simboličkog oblika Kasirer obilježava saznanje koje nastaje na osnovu Kantove kritike dominantnog modela saznanja, začetog u Dekartovoj (Descartes) epistemologiji, prema kojem iskustveno znanje nastaje odrazom spolnog svijeta u našem umu. Nasuprot tome, filozof simbola smatra da svijest prilazi iskustvu prinoseći mu „određene forme koje ga strukturiraju i konstituiraju“ (Neher, 2005: 360). Kasirer ovaj model saznanja primjenjuje na mit, jezik, religiju, umjetnost, nauku. U Kasirerovoj filozofiji, međutim, „kritika uma postaje kritika kulture“ (Ibid.: 29). Za razliku od Kanta, polazi od opšteg pojma kulture, a sadržaj kulture razumije kao duhovno proizvođenje. Čovjekovu bit razumije kao stvaralačku djelatnost koja stvara kulturu putem simboličkih oblika. Kasirerovo određenje čovjeka kao *animal symbolicum* ukazuje na posrednu ulogu sistema znakova između sepstva i svijeta, drugim riječima, implicira razumijevanje svijeta kao simbolički strukturisane cjeline. Razumijevanje čovjekove biti moguće je tek u dinamičnom procesu stvaranja kulture, u složenim odnosima ljudskog svijeta značenja. Kod filozofa simbola simbolički oblici dobivaju „unutrašnju artikulaciju koja se bazira na semiotici“ (Neher, 2005: 360). Svijet simbola ovaj filozof razumije kao jezik, ali istorizovan i pokretljiv jezik, u smislu *energiae* (Neher, 2005).⁵

Duhovne tvorevine – nauka, jezik, religija, umjetnost i mit – imaju isti supstrat, a to je uzajamni odnos između posebnog i opšteg, razumskog i čulnog, koji Kasirer nalazi u simbolici, odnosno semiotici. To su rodbinski simbolički oblici koje duh kreira u različitim istorijskim periodima, posredujući između sebe i svijeta (Johnson, 2012). Idealizam i dogmatski senzualizam griješe suprotstavljajući dva svijeta – čulni i duhovni – ne razumijevajući korelaciju između njih na kojoj insistira Kasirer. Postoji aktivnost

⁵ U filozofiji simboličkih oblika jezik zauzima mjesto posebnog simboličkog oblika, u smislu običnog, svakodnevnog jezika. Razumijevanje Kasirerovog svijeta simbola kao jezika odnosi se na kasnije određenje odnosno proširenje pojma jezika u filozofijama jezika na sve sisteme ljudske komunikacije. Sve što postoji Kasirer posmatra kao segment mreže simboličkih oblika, tako da dobija značenje tek u kretanju i toku duha.

čulnoga, a duhovno se može opažati samo u čulnom, stoga ni čulnost više nije pojmljiva u nekoj prostoj, datoj čulnosti, nego se pokazuje kao duhovno oblikovana čulnost koja „još u celini na sebi nosi boju čulnoga” (Kasirer, 1985a: 35). Najbolje otjelovljenje ovog odnosa je proces obrazovanja jezika, gdje se haotični neposredni utisci uobličavaju u jezički znak, jezičko mišljenje: „Tako, jezik postaje jedno od osnovnih duhovnih sredstava pomoću koga se za nas odvija napredak od pukog sveta osećaja do sveta opažanja i predstave.” (Ibid). Čak mitska fantazija, ostvarena na čulnome, ima duhovnu aktivnost, odnosno zakonitosti koje poštuje. Tako i umjetnost ne može biti shvaćena kao prost zbir utisaka, nego u „specifičnom smislu davanja estetskog oblika” (Ibid: 41).

Duh je spoznatljiv u svojoj sposobnosti stvaranja slika. Jer, čulni simboli koje stvara duh imaju pretenziju na objektivnost i vrijednost – nisu naprosto individualne pojave svijesti, nego polažu pravo na opšte važenje. Ova ispoljavanja duha nisu neki pojedinačni, slučajni akti, nego oblića koja se ispoljavaju u stalnom napretku svijesti (Kasirer, 1985a). Međutim, svijest se ovdje ne izjednačava sa pojmovnom spoznajom, nego sa simboličkom aktivnošću. Oblici duha nastupaju stvaralački u prerađivanju utisaka, pa potiskuju neposredno postojanje radi kreiranja smisla u složenijim relacijama cjeline.⁶ Kasirer razvoj simboličkih oblika vidi kao kretanje od neposrednosti i neprozirnosti mitskog mišljenja do posredovane i u opštosti izgubljene konkretnosti pojmovne, diskurzivne spoznaje. Ukoliko taj tok sagledamo sa aspekta jezika, mitsko mišljenje ne poznaje razliku između riječi i stvari,⁷ dok se taj rascjep ustanovio i produbljivao u daljim razvojnim stadijumima svijesti. U mitskom svijetu sfera bivstvovanja i značenja su nerazlučive: mimos sa maskom boga ili demona ne oponaša, nego se stapa, poistovjećuje sa njim (Kasirer, 1985b). Mitsko insistiranje na ostanku u neposrednosti i konkretnom u nauci zamjenjuje se integrisanjem konkretnosti u sistem zakonitosti, odnosno opštosti. To, međutim, ne znači da se simbolički oblici utapaju jedan u drugi, niti da pojmovno mišljenje uključuje i nadvladava ostale stadijume u razvoju svijesti. Pored intelektualne sinteze, koja pojedinačno uključuje u univerzalni poredak, prisutne u nauci, Kasirer priznaje i druge načine uobličavanja duhovnog života, gdje se individualno sastaje sa opštevažećim na druge načine. U

⁶ Kasirer se često poziva na Hegela i odaje mu priznanje „što je duh prikazao dinamično u njegovom samorazvoju”. Međutim, Kasirer ne ide tragom Hegelovog monizma, gdje se sve forme kulture, kao što su moral, religija, umjetnost prevazilaze u pojmu (Knjazev-Adamović, 1985: 7). Može se reći da za Kasirera vladajući princip postaje onaj koji Hegel vidi u umjetnosti: osjetilno pojavljivanje ideje. Kasirerovim riječima, duh artikuliše ono dato pomoću simbola koje proizvodi, a različita područja na kojima proizvodi simbole – jezik, nauka, umjetnost, religija, mit – nisu u hijerarhiji, u smislu da jedno može biti nadvladano drugim (Ibid., 8).

⁷ Ovaj stadijum razvoja jezika Kasirer naziva mimičkim: „Našli smo da je karakteristika prvog stupnja to što u njemu još ne postoji istinska tenzija između jezičkog ‘znaka’ i onog sadržaja opažanja na koji se on odnosi, već to dvoje, štaviše, teže da se utope jedno u drugom i da se uzajamno podudare. Znak, kao mimički znak, pokušava da u svom obliku neposredno izrazi sadržaj, da ga, tako reći, unese u sebe i apsorbuje. Tek postepeno tu nastupa udaljavanje, rastuća diferencijacija: i posredstvom nje se tek i postiže osnovni karakteristični fenomen govora, razdvajanje *glasa* i *značenja*.” (Kasirer, 1985b: 225).

svakom simboličkom obliku – jeziku, mitu, religiji, umjetnosti, nauci – energija duha zaodijeva pojedinačnosti podajući im značenje. Svaka simbolička tvorevina djeluje samostalno, pa se navedeni mnogostruki načini ispoljavanja duha ne mogu svesti na jedan princip, nego su različiti putevi koje duh prolazi u svom objektiviranju (Kasirer, 1985a). Stadijumi duha kroz koje prolazi u svom kretanju Kasirer ne razumije kao puke momente krajnjega cilja odnosno istine, kao hegelovsko zatvaranje aktivnosti duha u apsolutnom znanju. Pitanje je kako pojedinačne duhovne tvorevine, simboličke oblike, sačuvati u njihovoj posebnosti, a opet ih sagledati u njihovoj ukupnosti. Princip koji ih sve povezuje u njihovoj posebnosti je upravo priroda simbola – opšte se opaža u posebnom, a posebno se može zamisliti samo s obzirom na opšte (Ibid).

2.1. Umjetnost kao simbolički oblik

Umjetnost je, kao i jezik, u svojim počecima bila nerazdvojiva od mita: „Umjetnost, kao jezik, izvorno je potpuno vezana za mit. Mit, jezik i umjetnost počinju kao konkretno, nepodijeljeno jedinstvo, koje se tek razvojno razrješuje u trijadu nezavisnih modaliteta duhovne aktivnosti.” (Cassirer, 1953: 98). To mitsko porijeklo se zadržalo u jeziku, kao i u slici, odnosno bilo kojem obliku ljudske reprezentacije u vidu mitskog oživljavanja i zamišljanja opšteg u pojedinačnom, apstraktnog kao postojećeg.

U razvojnom toku duha umjetnost se pojavljuje na prelazu mita u nauku: „U umjetničkom djelu realizirana je neposrednost mitskog doživljaja, njegov intenzitet, njegova fasciniranost pojedinačnim, ali na jedan posredan način.” (Božičević, 1982). U umjetnosti je očuvana blizina neposrednog, kao u mitu; međutim, u umjetnosti je duh svjestan sebe kao slike, za razliku od mita gdje je slika poistovjećena sa realnim: „Umjetnost prikazuje opće kao neposredno prisutno u pojedinačnom, ali je svjesno sebe kao prikaza.” (Ibid).

Dakle, umjetnička slika neposrednog je posredovana i obznanjena kao privid neposrednosti: „Slika, takođe, dostiže svoju čisto reprezentativnu, naročito ‘estetsku’ funkciju samo ako je magijski krug sa kojim je mitska svijest okružuje prekinut i ako je prepoznata ne samo kao mitsko-magijski oblik, nego kao posebna vrsta oblikovanja.” (Cassirer, 1953: 98).

Umjetnost nosi neposrednost mitske slike, istrajava na konkretnosti, ali nastoji tu konkretnost da uvrsti u opšti poredak, po čemu nalikuje nauci. Za razliku od nauke, umjetnost ne uvrštava specifično i konkretno u unaprijed određen zakon, ne nastoji da uspostavi uzročno-posljedične zakonitosti među raznovrsnim pojedinačnim, nego istrajava na obliku stvari, u kojem se apstraktno ogleda u konkretnom, opšte u pojedinačnom i obratno.

Cassirer navodi primjer lirske poezije „koja nije naprosto ukorijenjena u mitskim motivima, nego održava vezu sa mitom i u svojim najvišim i najčišćim

izdanjima” (Cassirer, 1953: 99). Poezija Helderlina (Hölderlin) i Kitsa (Keats) najbolji je primjer istrajavanja na razmeđu mitske riječi – slike i logičke istine. Svijet fantazije i privida poezije upravo podaruje čist osjećaj u takvoj potpunoj i konkretnoj aktuelizaciji. Riječ i mitska slika na taj način postaju duhovno kretanje u umjetničkoj reprezentaciji, pri čemu se ne odbacuje čulna forma riječi i slike, nego se koristi kao forma sopstvenog samootkrivanja (Ibid).

U jeziku se emancipacija od rodnog tla mitskog mišljenja u izraze pojmova i sudova događa „po cijenu odricanja od bogatstva i punoće neposrednog iskustva”, te „od konkretnog smisla i sadržaja osjećanja koje je nekada posjedovao ostaje nešto više od golog kostura” (Cassirer, 1953: 98).

Nasuprot tome, umjetnost je „intelektualno područje u kojem riječ ne samo da čuva originalnu kreativnu moć, nego je uvijek iznova obnavlja; u kojem prolazi kroz neku vrstu stalne palingeneze, istovremeno čulne i duhovne reinkarnacije. Ova regeneracija je postignuta kada jezik postaje prostor umjetničkog izraza. Tu oporavlja punoću života; ali to više nije mitski ograničen i okovan, nego estetski oslobođen život” (Ibid).

3. Varburgovo razumijevanje simbola

Disertacija iz 1891. pod naslovom *Sandro Botticelli, 'Rođenje Venere' i 'Proljeće', Ogled o predodžbama antike u talijanskoj renesansi* može da se posmatra kao uvod u ključnu preokupaciju Abija Varburga, a to je uticaj antike na italijansku umjetnost i kulturu renesanse (Pelc, 1989).

U tekstu „Direr i italijanska antika” iz 1905. Varburg pokazuje pojavu i mijenu „tipičnog poetskog jezika gesti u antičkoj umjetnosti” u talijanskoj ranorenesansnoj umjetnosti (Warburg, 1932: 446). U ovom tekstu prvi put pominje termin „formula patosa” (Pathosformel), da bi imenovao simbole koji oživljavaju antiku u renesansi, a koristi i formulacije: „patetični govor geste” (pathetischen Gebärdensprache), „pretjerano napregnuta mišićna retorika” (überlebendige Muskelrhetorik), „forma stilizirana za granične vrijednosti mimičkog i fiziognomskog izraza” (stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks), „antički superlativi jezika gesti” (antiken Superlative der Gebärdensprache).

Antičke gestikulirajuće figure u renesansnom stilu postaju novi fenomen, nastao posredovanjem paganske živosti smirenim Direrovim otporom (Warburg, 1932). Kroz italijansko posredovanje antika se nije pojavljivala samo u dionizijskom, nego i u apolonijskom ruhu (npr. Vitruvijeve proporcije), a taj smisao za mjeru sve je više općinjavao Direra tokom njegovog života (Ibid). Varburg, kao i Niče (Nietzsche), uviđa dijalektički karakter renesanse. Međutim, dok Niče smatra da je renesansa suočavanje suprotnosti — dionizijske klasične ostavštine i moderne, naučne inteligibilnosti — Varburg tvrdi da

emotivni, dionizijski patos i klasično humanističko učenje istovremeno opstoje (Rampley, 1997). Dionizijski impuls za Varburga nije suprotstavljen nedostatku umjetničkog, kao kod Ničea, nego njegovoj hipertrofiji – „samosvjesnoj upotrebi simboličkih formi sa naglaskom na posredovanju ljudske vještine” (Rampley, 1997: 47).

Kao Kasirer i Niče, i Varburg razumije simbol kao energiju koja posreduje čulno iskustvo (Johnson, 2012). Međutim, na Varburgovo razumijevanje simbola, odnosno uključivanje dionizijske ostavštine u renesansni kontekst, uticalo je učenje teoretičara empatije, Roberta Višera (Robert Vischer). Već u disertaciji Varburg pravi paralelu između pokreta tijela i Višerove empatične projekcije tjelesnog iskustva u objekat (Rampley, 1997). Na tragu Višerovog razumijevanja simboličke aktivnosti kao one koja oscilira između suprotnosti – magijsko-asocijativne, gdje su simbol i simbolizovano stopljeni, i logičko-disocijativne, gdje se simbol i objekat razdvajaju – Varburg razumije renesansu kao prelaznu fazu između primitivnih simboličkih reprezentacija i alegorijsko-semiotičkog moda moderniteta (Ibid).

Rampley smatra da je za Varburga renesansa u tom smislu ključna kao period u kom simbol prelazi u alegoriju: „to je mjesto sukoba, tenzije između dva kontradiktorna stanovišta koje vodi ka reprezentaciji” (Ibid: 52). Slike u Varburgovom fokusu su reprezentanti širih dešavanja i promjena — „evolucije od prvobitnog metaforičkog uzorka do pretežno apstraktno-pojmovnog mišljenja” (Rampley, 1997: 52). Na toj relaciji se dešava gubitak empatije, jer logika uvodi distancu. Međutim, za razliku od Ničea, koji u ovom procesu vidi gubitak dionizijskog zarad rođenja moderne, naučne kulture, Varburg smatra ovaj rasplet rastom estetske kreativnosti. Ovaj proces se može predstaviti i jezički, kao rastanak znaka od referenta, objekta. U tom međuprostoru se, smatra Varburg, događa umjetnička intervencija (Ibid).

Varburg istorizira Višerovu teoriju empatije i daje veću težinu nesvjesnim temeljima empatijske identifikacije. Simbole Varburg slijedi kroz različite epohe, prateći ih kako dijahronijski, tako i sinhronijski, pretendujući na doprinos opštoj slici, odnosno izdvajanje antropoloških konstanti praćenjem psihologije stila. U tekstu iz 1912. „Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoia u Ferrari” kritikuje istoriju umjetnosti, tada mladu disciplinu, zbog neadekvatnog odnosa prema opštim razvojnim kategorijama, što je „sprečavalo da svoju građu stavi na raspolaganje još nenapisanoj ‘istorijskoj psihologiji ljudskog izraza’” (Warburg, 1932: 478).

Varburg nastoji da kreira alternativnu teoriju razvoja koja neće biti suviše materijalistička, u stilu političke istorije, a ni pretjerano mistična, kao doktrine o geniju. Posmatrao je antiku, srednji vijek i moderno doba kao povezane epohe, a nije se fokusirao samo na velike umjetnike, nego i na „djela najslobodnije i najprimjenjenije umjetnosti” (Ibid). Traganje za detaljima i do tada u nauci neprimijećenim izrazima odvelo ga je do poštanskih markica, ilustracija, novčića, manje poznatih grafičkih listova. Nastojeći oživjeti duhovnu situaciju epohe, putem formula patosa rekonstruirati

obrede — astrološka i magijska, religijska uvjerenja, svakodnevicu, pa i opskurna područja zanimljiva socijalnim antropolozima.

To uključivanje vanumjetničkih slika — nosilaca patosa — u fokus istoričara umjetnosti vodilo je ka metodu koji Varburg u pomenutom tekstu naziva ikonološkim, dakle ka proširivanju domena nauke o umjetnosti na interesovanje za sve izraze emocija u kulturi, ne bi li se u specifičnostima otkrili opšti razvojni procesi. Istoriju stila, koja je polazište istorije umjetnosti, Varburg uključuje u psihoistoriju (Wedepohl, 2020).

3.1. Slikovni atlas

Posljednje godine života Varburg je posvetio kreiranju Slikovnog atlasa – *Mnemosine* – koji je dobio ime po grčkoj božici pamćenja i majci muza.⁸ Atlas prikazuje simboličke slike, nosioce *pathosa* „u memoriji Zapadne kulture, od antike do ranog dvadesetog vijeka” (Johnson, 2012: ix). Na šezdeset i tri drvene ploče predstavljeno je kretanje i mijene simbola, emotivne geste, kroz epohe, ne samo u likovnom mediju, nego u vizuelnim dokumentima, kao što su ilustracija, fotografija, plakat, reklama, poštanske markice, reprezentacije svakodnevnih predmeta, tapiserija, nakita. Ovi elementarni oblici strasti ne treba, međutim, da se shvate kao nešto lično, nego kao blago cijelog čovječanstva (Schüttzel, 2020). Drugim riječima, to su ekspresije u tehničkim formulama – objektivizovana spoznaja oblika.

Atlas prati pojavu tradicije u novim, modernim oblicima, kako se, recimo, klasična nimfa pojavljuje na reklamnom plakatu brodske kompanije. Na panelima su položeni jedan pored drugog različita otjelovljenja istog motiva, različiti aspekti motiva do suprotnosti (npr. Menada koja je pokretna, rasplesana, ali koja i ubija), što podstiče gledaoca na refleksiju o pretpostavkama slikovnog prikaza i recepciju Slikovnog atlasa u napetosti suprotnosti. Metonimijski aranžman simboličkih slika kao prikaz dinamike istorijske memorije priziva metaforičku distancu (Johnson, 2012). Slike, nosioci *pathosa* i učesnici toka vizuelne memorije predstavljaju „metafore koje oživljavaju simboličku gestu u kontekstu šireg tipološkog koncepta da bi se ustanovila distanca između posmatrača i objekta iako one, u najboljoj aristotelijanskoj tradiciji, naposljetku smanjuju udaljenost ne bi li podstakle prepoznavanje i učenje“ (Johnson, 2012: 116).⁹

U Atlasu, umjesto sinteze, na djelu je koegzistencija suprotstavljenih značenja, kao u metafori: „krajnosti opstoje u Varburgovom Atlasu jer zagovarana psihologija percepcije podržava razlike koliko i sličnosti” (Johnson, 2012: 130). Metodologija Atlasu se razlikuje od ikonologije Panofskog, jer potonja daje primat tekstu nad

⁸ Varburg je od 1918. do 1925. boravio u nervnom sanatorijumu. Po izlasku iz sanatorijuma bavi se Slikovnim atlasom, sve do smrti 1929. godine.

⁹ Ovdje Džonson (Johnson) upućuje na Aristotelovo razumijevanje metafore kao stalnog osciliranja između poznatog i stranog, jer se u metafori sličnost pripisuje stvarima koje su različite (2012:2).

slikom,¹⁰ a Atlas dopušta *Erlebnis* čulnog u zadatku interpretacije. Varburg je tragao za nesvjesnim domenima kao izvorom empatijske identifikacije. On napaja formule patosa u ranim razvojnim etapama, u području magijskog, alogičnog, ali i pokazuje kako se te energije prazne na višem stepenu razvoja, krećući se prema logičko-asocijativnom modusu mišljenja. Zbog toga je priroda formula patosa dvojna: čuvaju sjećanje na mitske početke u napretku samosvijesti u kojem se simbol odvaja od svojih početaka. Simbol u Atlasu odstupa od diskurzivnosti simbola Panofskog ili Kasirera, u smislu da je nestabilnost metaforičkog izraza u potpunosti prigrljena, s tim da to ne znači da Varburgov simbol nema diskurzivni aspekt.

4. Estetski oblik: Kasirer – Varburg

Kao što je u uvodu navedeno, u Hamburgu Kasirer koristi obilje građe biblioteke koju je osnovao Varburg, te tako nastaju bilješke i predavanja o filozofiji simboličkih oblika, koja će biti objedinjena u knjigama objavljenim u periodu između 1923. i 1929. godine. U odnosu na ranije Kasirerovo interesovanje za nauku i njen istorijski razvoj, fokus je proširen na domen kulture, njen razvoji istoriju. Biblioteka je filozofu simbola pružila izvore o mitu, ritualu, istoriji umjetnosti i kulture – područjima za koje se naročito interesovao Abi Varburg – stoga u Kasirerovoj filozofiji simboličkih oblika značajno mjesto zauzima mit, što odstupa podjednako od Kantove i neokantijanske filozofije (Friedman, 2023).

Kasirer i Varburg dijele ambiciju da u nauku uključe cjelokupno carstvo kulture. Kao i Kasirer, Varburg razumije simbol kao posredovanje između čulnog i duhovnog; simbol je ispoljavanje tvoračke aktivnosti, oblića u kojima se sublimira iskustvo, te može biti predmet tnaučnog proučavanja kulture. Varburg, kao i Kasirer, ukazuje na kontinuitet i međuzavisnost simboličkih reprezentacija, i u istorijskom pristupu simbolu nastoji da otkrije opšte crte razvojnog toka.

Pri poređenju Kasirerove i Varburgove koncepcije simbola primjećuje se diskurzivnost Kasirerovog simbola nasuprot Varburgovim ekspresivnim, emotivnim oblicima, naročito onim iz *Slikovnog atlasa*. Zbog svoje polarnosti — čulne i intelektualne prirode — simbol je u Kasirerovoj filozofiji simboličkih oblika uvijek na razmeđu, dvosmislen, „ali on to stalno savladava delotvornom i nagomilavanom

¹⁰ Nastojeći da otkrije sadržinu, odnosno značenje umjetničkog djela, Panofski pokazuje da je otkrivanje formalnih svojstava djela tek prvi korak analize. Analiza počinje identifikacijom čistih formi (linije, boje, oblikovanih komada bronze ili kamena) koje predstavljaju prirodne predmete (kuća, čovjek, životinja, biljka...) i njihovih uzajamnih odnosa, a slijedi zapažanje ekspresivnih svojstava (sjetan izraz ili tmuran ambijent). Tumačenje produbljujemo povezivanjem umjetničkih motiva sa početka analize sa idejama i temama, a to činimo poznavanjem literarnih izvora, ne bi li se „prizor“ smjestio u kontekst priče i alegorije. Naposljetku, na trećem stepenu analize otkrivamo suštinsko značenje djela tj. osnovne principe nacije, perioda, klase ili vjere koji se kondenzuju u likovnom djelu (Panofski, 1972). To je put kojim nas ikonologija od slikovnog preko narativnog vodi do značenja likovnog djela.

interpretativnom moći” (Gilbert i Kun, 1969: 459). Warburgovo viđenje istorije kulture odstupa od Kasirerovog vokabulara, jer istoričar kulture istrajava na nesvjesnim osnovima empatijske identifikacije, dok filozof simbola istoriju kulture vidi kao istoriju sve složenijeg posredovanja.

Autori koji suprotstavljaju Kasirerovu i Warburgovu koncepciju simbola naglašavaju napajanje Warburgovih formula patosa u ranim stadijumima razvoja i očuvanje ekspresivne prirode tih izvornih oblika, tako da je umjesto sinteze na djelu koegzistencija suprotstavljenih značenja, otvoren proces koji ne miri suprotnosti. S druge strane, Kasirerov razvojni tok se tumači kao sve veće odmicanje od neposrednosti i neprozirnosti mitskog mišljenja u istoriji sve složenijeg posredovanja, pri čemu se teži sintezi polariteta koje simbol sa sobom nosi (Johnson, 2012).

Zanemaren je, međutim, racionalni i diskurzivni aspekt Warburgovog simbola. Warburgu je upravo renesansa zanimljiva kao racionalno suočavanje sa iracionalnim energijama, dakle, istovremeno opstojanje emotivnog, dionizijskog patosa i klasičnog humanističkog učenja (Rampley, 1997). Odstupajući od logike *ili-ili* — ili dionizijska ostavština ili moderna naučna inteligibilnost — Warburg insistira na logici *i-i* i u takvom raspletu vidi bogatstvo, a ne gubitak estetske kreativnosti.

U tekstu iz 1920. „Pagansko-antičko proročanstvo u riječi i slici u Luterovo vrijeme” tvrdi da doba u kojem logika i magija procvjetaju u vidu tropa i metafore zapravo pruža recept za kulturološku naučnu prezentaciju, pri čemu se istrajava na pomenutom polaritetu (Warburg, 1932). Warburg je svjestan modernog senzibiliteta koji je zasnovan na logičko-disocijativnom redu predstavljanja i, u skladu s tim, transformacije simbola od magijsko-asocijativnih do logičko-disocijativnih.

Warburgove formule patosa ne treba da se shvate kao racionalne manifestacije u kojima „mimetička identifikacija sa fenomenom prelazi u smisao udaljenosti od njega” (Rampley, 1997: 55). Warburg, kako zapaža Rampley, ostaje vjeran području koje se događa u međuprostoru, između magijsko-asocijativnog i logičko-disocijativnog reda predstavljanja, a to je umjetnost. Zapravo, to svojstvo umjetnosti Warburg vidi kao metodološko uputstvo za naučno posmatranje kulturnih fenomena. Istoriziranjem Višerove teorije empatije Warburg podjednako ostaje vjeran suprotnostima simboličke aktivnosti – magijsko-asocijativne, gdje su simbol i simbolizovano stopljeni, i logičko-disocijativne, gdje se simbol i objekat razdvajaju. To je „metodologija” koju slijedi u *Slikovnom atlasu*. Pojedinačne emotivne geste, na taj način, podstiču prepoznavanje na planu razvojnog koncepta koji Warburg izgrađuje na razmeđu čulnog i duhovnog, mitskog i logičkog.

Područje umjetnosti u Kasirerovoj filozofiji istrajava na razmeđu suprotnosti – stopljenosti znaka i objekta mitske svijesti i njihove razdvojenosti u naučnom mišljenju. Umjetnost nas uvijek iznova podsjeća na praiskonsku zakonitost veze između znaka i označenog, paradoksalno, u činu odstupanja od mitske svijesti, da bi postala estetski

oblik. Izvorište umjetnosti (kao i ostalih duhovnih tvorevina) je u mitskoj metafori, u kojoj je oblik potpuno stopljen s onim što predstavlja.

Dok se jezik i nauka odriču „bogatstva i punoće neposrednog iskustva” (Cassirer, 1953: 98), lirska poezija „nije naprosto ukorijenjena u mitskim motivima nego održava vezu sa mitom i u svojim najvišim i najčišćim izdanjima” (Ibid., 99). Riječ i mitska slika na taj način postaju duhovno kretanje u umjetničkoj reprezentaciji, pri čemu se ne odbacuje čulna forma riječi i slike, nego se koristi kao forma sopstvenog samootkrivanja (Ibid).

Umjetnost je „intelektualno područje u kojem riječ ne samo da čuva originalnu kreativnu moć, nego je uvijek iznova obnavlja; u kojem prolazi kroz neku vrstu stalne palingeneze, istovremeno čulne i duhovne reinkarnacije. Ova regeneracija je postignuta kada jezik postaje prostor umjetničkog izraza. Tu oporavlja punoću života; ali to više nije mitski ograničen i okovan, nego estetski oslobođen život” (Cassirer, 1953: 99).

Kasirerova karakterizacija umjetnosti kao estetskog oblika, u naročitom smislu duhovno oblikovane čulnosti, kao intelektualnog područja koje se hrani obnavljanjem mitsko-magijskog oblika, u saglasju je sa Varburgovim pristupom kulturnim fenomenima u *Slikovnom atlasu*, istraivanju na polaritetu mitske slike i logičke istine. Proces koji Kasirer vidi u pjesničkoj metafori odgovara Varburgovim formulama patosa: ambivalentnosti značenja se postižu srastanjem različitih značenja, u svijesti o razlikama među jedinkama koje su srodene.

5. Zaključak

U ovom radu se istražuje priroda simbola u djelima Ernsta Kasirera i Abija Varburga, kako bi se uporedila njihova stanovišta. Različite tradicije iz kojih izranjaju djela ovih autora, te naročiti pristupi simboličkom uveliko su odredili dosadašnje interpretacije ka isticanju razlika među njihovim perspektivama. Cilj ovog rada je da se pokaže u kojim se sferama razumijevanja simbola ovi autori susreću. Teza rada je da je Kasirerovo razumijevanje umjetnosti kao estetskog oblika u saglasnosti sa Varburgovim formulama patosa iz *Slikovnog atlasa* u naročitom smislu duhovno oblikovane čulnosti.

U prvom dijelu rada je pokazano, u svjetlu duga i otklona od Kantove misli, Kasirerovo viđenje supstancije ljudskog, i u tom kontekstu ključna uloga simboličkog. Pokazano je da Kasirer polazi od koncepta kulture te da je razumije kao svijet simbola u smislu stvaralačke aktivnosti u kojoj se događa posredovanje između čulnog i duhovnog, individualnog i opšteg. Takođe je pokazano da Kasirer simboličke oblike vidi kao nezavisne, ali i da ukazuje na njihov kontinuitet i međuzavisnost, te da u istorijskom pristupunastoji otkriti princip razvojnog toka duha. U filozofiji simboličkih oblika kolijevka sve duhovne aktivnosti je u mitu. Jezik i nauka se razvojem duhovne aktivnosti odmiču od mitskog mišljenja, njegovog emotivnog supstrata zaodjevajući se

u pojmovnu, diskurzivnu spoznaju. Nasuprot tome, postoji simbolička reprezentacija u Kasirerovoj filozofiji simboličkih oblika u kojoj se neprestano obnavlja veza sa mitom, te je čulna forma riječi i slike iskorišćena za sopstveno samootkrivanje – a to je umjetnička reprezentacija.

U radu se dalje interpretira Varburgova teorija simbola, u svjetlu njegove ambivalentne prirode — čulnog i racionalnog aspekta. Ukazano je da je Varburg svjestan transformacije koju modernitet donosi simbolu, iz magijsko-asocijativnog u logičko-disocijativni red predstavljanja, i u tome ne vidi nazadak, kao Niče, nego rast estetske kreativnosti. Na tragu Višerove teorije empatije, Varburg uključuje oba aspekta u simboličko (magijski i logički), ne videći u njima kontradiktornost, nego podsticajno područje kakvo nalazimo u umjetnosti. Pokazano je da u *Slikovnom atlasu* Varburg slijedi taj naputak pri naučnom pristupu kulturnim fenomenima. Takav istorijski prikaz simboličkih gesti, stoga, može da se razumije u stalnom osciliranju između bliskog i dalekog, emotivnog i racionalnog, poznatog i stranog, mitskog i logičkog.

Na ovim osnovama, u posljednjem dijelu rada se pronalaze srodnosti između Kasirerovog poimanja umjetnosti kao estetskog oblika, gdje je postignuto međustanje između mitske osjećajnosti i samosvjesne apstrakcije, i Varburgovih formula patosa u kojima se objektiviziraju naslijeđene izražajne vrijednosti pri susretu osjećajnosti i istorijske forme. Estetski oblik, kao zajednički imenilac ovih polazišta, drži u napetosti mitski, intenzivni neposredni kontakt sa svijetom sa distanciranom refleksijom koja se događa u procesu samospoznaje. Za razliku od primirenja tenzije u pojmu, u umjetnosti je, smatraju autori, postignuto međustanje između mitske osjećajnosti i samosvjesne apstrakcije.

Varburgova zasluga je u tome što je ovu karakterizaciju proširio na „djela najslobodnije i najprimjenjenije umjetnosti” (1932: 478), na sve slike, nosioce emotivnog naboja u kulturi. Time je podstaknuo rađanje istorije umjetnosti koja je zainteresovana za sve vrste slika, ne samo umjetničke (Bachmann-Medick, 2016). Njemački teoretičari slike, prilikom redefinisanja istorije umjetnosti, naglašavaju Varburgov doprinos okretu ka nauci o slici s fokusom na vizuelnu istoriju.¹¹

¹¹ Hans Belting, recimo, ne samo da baštini od Varburgovog instituta proširenje pitanja umjetnosti na pitanje slike, nego i na pitanje tjelesnih podsticaja koje slika sa sobom nosi (up. Belting, 2011).

REFERENCES:

1. Bachmann-Medick, Doris. 2016. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
2. Belting, Hans. 2014. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press.
3. Božičević, Vanda. 1982. „Ernst Cassirer – umjetnost kao simbolički oblik”. *Radovi: Razdio društvenih znanosti* 20 (9). Pristupljeno 22. 1. 2025. <https://morepress.unizd.hr/journals/index.php/radovidz/article/view/1982/2642>
4. Cassirer, Ernst. 1953. *Language and Myth*. New York: Dover Publications Inc.
5. Friedman, Michael. 2023. „Ernst Cassirer”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta & Uri Nodelman (ur.). Pristupljeno 10. 3. 2025. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/cassirer/>
6. Gilbert, Katarina, i Helmut Kun. 1969. *Istorija estetike*. Beograd: Kultura.
7. Johnson, Christopher D. 2012. *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Press.
8. Kasirer, Ernst. 1985a. *Filozofija simboličkih oblika I (Jezik)*. Novi Sad: Književna zajednica.
9. —. 1985b. *Filozofija simboličkih oblika II (Mitsko mišljenje)*. Novi Sad: Književna zajednica.
10. Knjazev-Adamović, Svetlana. 1985. „Predgovor”. U Ernst Kasirer: *Filozofija simboličkih oblika I (Jezik)*, 5–14. Novi Sad: Književna zajednica.
11. Morpurgo-Taljabue, Gvido. 1968. *Savremena estetika*. Beograd: Nolit.
12. Neher, Allister. 2005. „How Perspective Could Be a Symbolic Form”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (4): 359–373.
13. Panofsky, Erwin. 1972. „Ikonografija i ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti”. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 17: 67–79.
14. Pelc, Milan. 1989. „Bilješka uz Warburga”. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 45/46 (1): 157–160.
15. Rampley, Matthew. 1997. „From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”. *The Art Bulletin* 79 (1): 41–55. Pristupljeno 30. 1. 2025. <https://www.jstor.org/stable/3046229>
16. Schüttelz, Erhard. 2020. *Befragung des Atlas*, epizoda 1. Objavljeno 26. 10. 2020. HKW – Haus der Kulturen der Welt. YouTube video, 27:51. <https://www.youtube.com/watch?v=gZuYJhWDBoU&t=5s>
17. Warburg, Aby M. 1932. *Gesammelte Schriften* (Band II). Leipzig & Berlin: B. G. Teubner.
18. Wedepohl, Claudia. 2020. *Befragung des Atlas*, epizoda 1. Objavljeno 26. 10. 2020. HKW – Haus der Kulturen der Welt. YouTube video, 27:51. <https://www.youtube.com/watch?v=gZuYJhWDBoU&t=5s>

Aesthetic Form: Cassirer – Warburg

Abstract: This paper examines and compares the concept of the symbol in the work of Ernst Cassirer and Aby Warburg, two thinkers who collaborated and influenced one another through their association at the Warburg Institute. Cassirer's theory of the symbol had a profound impact on members of the Warburg circle, especially Erwin Panofsky. However, scholarly discussions that contrast their views often emphasise the differences – portraying Cassirer's symbol as discursive and Warburg's visual forms in the *Mnemosyne Atlas* as emotionally expressive. In doing so, such accounts frequently overlook Cassirer's conception of art as a symbolic form. Adopting an interpretive approach, this paper seeks to clarify the complex, ambivalent, and distinct nature of the symbol in the works of both authors. It places particular focus on Cassirer's understanding of the principles underlying art as a symbolic form, alongside Warburg's notion of visual memory in the *Mnemosyne Atlas*, named after the Greek goddess of memory and mother of the Muses. Despite their differences, the comparison of the authors' perspectives highlights a common ground between Cassirer's understanding of art as a symbolic form and Warburg's pathos formulas in the *Mnemosyne Atlas*. The central thesis of the paper is that Cassirer's conception of art as an aesthetic form aligns with Warburg's pathos formulas in the *Atlas*, particularly in the sense of spiritually shaped sensuousness. In comparing their positions, the paper takes into account both Cassirer's philosophy of art and the rational, discursive dimensions of Warburg's emotionally charged visual language.

Keywords: symbol, symbolic form, art, pathos formula, aesthetic form

Osvrt na arhitektonsko-urbanistički razvoj Niške Banje (1918–1941)

Apstrakt: Period između dva svetska rata (1918–1941) je, usled neosporne geopolitičke složenosti na svim poljima društvene zbilje, iznedrio mnoštvo dihotomnih i politomnih principa. Arhitektonska kultura umnogome je pratila dinastički identitet, te je, zahvaljujući eminentnim ličnostima i kreativnim projektantima, učestalo uobličavan graditeljski sloj pređašnje zanemarivanih područja. U skladu sa navedenim, rad se fokusira na arhitektonsko-urbanistički razvoj Niške Banje u međuratnom periodu. Kroz odabrane primere prikazane su značajne stilske odlike arhitektonskog razvoja ovog naselja. Ekspliciran je doprinos beogradskih arhitekata, niških građevinskih inženjera i arhitekata emigranata sa prostora Rusije, te analiziran upliv modernističkih načela pri arhitektonskom oblikovanju. Sa druge strane, kao važan segment razmotren je socijalno-politički aspekt razvoja urbane matrice Niške Banje kroz prizmu uloge kralja Aleksandra I Karađorđevića (1888–1934) i visokih državnih funkcionera poput Dragiše Cvetkovića (1893–1969), poslednjeg predsednika Vlade Kraljevine Jugoslavije. Dokazana je korelacija između navedenih aktera i šireg interesovanja za investiranje u objekte privatne i javne namene na ovom području. Nakon inicijalnog udela kralja Aleksandra I Karađorđevića i Dragiše Cvetkovića, pripadnici međuratne elite su naručivali sopstvene vile na predmetnom području. Posledično, naseljavanje i privremeni boravci istaknutih ličnosti uslovili su potrebu za egzaktnijim planiranjem i podizanjem većeg broja objekata javne namene, koji se, u ovom slučaju, uzevši u obzir geografski položaj Banje, kao i postojanje lekovitih izvora, primarno ogledaju u izgradnji ugostiteljskih i zdravstvenih objekata.

Ključne reči: arhitektura, urbanizam, međuratni period, Niška Banja, Aleksandar I Karađorđević

Rad primljen 15. 3. 2025.

Rad prihvaćen 15. 5. 2025.

¹ iu.andjeladukic@gmail.com; ORCID 0000-0002-9320-2810

Uvod: Razvitak Niške Banje do 1929. godine

Niška Banja je naselje u neposrednoj blizini grada Niša, koje je u svojstvu termalnog lečilišta doživelo naglu ekspanziju u periodu između dva svetska rata, čime je uslovljena potreba za sistematizovanom eksplikacijom njenog arhitektonsko – urbanističkog razvoja. Prevashodno proučavana u sklopu širih studija arhitektonskog nasleđa Niša i okoline, neretko je zanemarivano njeno svojstvo urbane mikroceline.

Prva sistematska istraživanja Niške Banje realizovao je Zavod za zaštitu spomenika kulture Niš 1970. godine, u cilju pripreme i izrade budućeg Generalnog urbanističkog plana Niša i Niške Banje 2000. godine (Janić, 1998: 111), nakon čega je sporadično bila u fokusu istraživača. Usled kapitalnog nedostatka tehničke dokumentacije, narativ o graditeljskim poduhvatima na predmetnom području moguće je pratiti prevashodno na osnovu sačuvane hemerotečke i fototečke građe.

Neposredno nakon Prvog svetskog rata i tokom dvadesetih godina 20. veka, naseljavanje Niške Banje bilo je neplansko i nasumično. U skladu sa tim, primarno nije postojala urbanistička regulativa kojom bi bila kontrolisana njena izgradnja. Iako je Banja u međuratnom periodu prosperirala usled učestalih poseta kralja Aleksandra I Karađorđevića (1888–1934), a samim tim i drugih državnika i istaknutih pojedinaca jugoslovenske kulture, ona je i u predratnom periodu bila fokus interesovanja dinastičkih krugova. Na današnjem prostoru hotela Radon, na prelasku iz 19. u 20. vek nalazio se paviljon kralja Milana Obrenovića (1854–1901), kasnije kralja Aleksandra Obrenovića (1876–1903) (Vasić, 2019: 29).

Uprkos evidentiranim periodima prosperiteta s razmeđa vekova, sredinom dvadesetih godina 20. stoleća Banja je bila u nezavidnom stanju, te je trebalo izvesti elektrifikaciju u cilju njenog poboljšanja i modernizacije. Pored toga, preuređen je park, a zaseban odeljak namenjen vozilima ograđen je jablanovima. Postojeće zgrade trebalo je kategorisati kao ugostiteljske, kako bi posetioci mogli da odsednu u prostoru koji je pravno regulisan u oba smera („Niška Banja”, 1925: 2).

Jedna od prekretnica prvog perioda razvoja Niške Banje bilo je i povezivanje sa gradom glavnom magistralom. Put Niš – Niška Banja izradio je uvaženi inženjer Lazar Kostić (1889–?), sa sopstvenim biroom, koji je 1922. godine, nakon državne službe, osnovao privatnu kancelariju i preuzeo građevinske zadatke većeg obima („Inž. Lazar Kostić”, 1940: 494). Nakon inicijalnih radova, razvoj urbanog tkiva sukcesivno je napredovao, što je regularno praćeno priložima u niškoj, a kasnije i beogradskoj dnevnoj štampi („Iz Niške Banje”, 1925: 494).

Industrijski potencijal Niške Banje

Niška Banja je u godinama nakon Prvog svetskog rata prevashodno afirmisana kao područje sa značajnim nasebinskim i industrijskim potencijalom, da bi tokom tridesetih godina fokus bio prebačen na njena lekovita svojstva i privredni prihod, što je rezultovalo podizanjem objekata ugostiteljske namene. Tendencija ka industrijalizaciji naselja evidentirana je svega dva puta, pri čemu je primarno podizanje *Fabrike koža* 1922. godine („Osvećenje i početak”, 1922: 2).

Niška trgovačka banka, u skladu sa planovima proširenja kapaciteta usled dotadašnjeg uspešnog poslovanja i ekcesivne proizvodnje, nabavila je mašine i sagradila novi objekat u Niškoj Banji. Pretpostavljeno autorstvo projekta zgrade fabrike pripisano je arhitekti Oldrihu Adamu, dok je radove nadgledao građevinski inženjer Miladin Đorđević. Ukupna površina fabrike iznosila je preko 3.000 kvadratnih metara, a u njoj su bili inkorporirani: magacin za sirovinu, krečno odeljenje, soba za bandermesar, hromo-odeljenje, štavno odeljenje, sušnica, curuhteraj, magacin za svršenu robu i mašinska kuća („Osvećenje i početak”, 1922: 2) (Primer 1).



Primer 1, Fabrika koža, 1922, prema: Niški glasnik 13 .7. 1923, 7.

Kompleks je bio sazidan od više objekata koji su se nadovezivali jedni na druge u formi latiničnog slova L. Glavna zgrada bila je sačinjena od prizemlja, sprata i potkrovlja pokrivenog dvovodnim krovom, dok je objekat prislonjen uz nju bio iste visinske nivelacije, ali raščlanjen rizalitnim ispustom. Ritam svih prozora je pravilan, a fasadno platno u potpunosti simplifikovano, u skladu sa funkcionalnim potrebama objekta. Nedostatak sačuvane tehničke i foto-dokumentacije onemogućava analizu izgleda ulazne partije i unutrašnjih prostorija. Fabrika u kojoj su izrađivane vojničke cokule je bila aktivna tek nekoliko godina, da bi početkom 1925. godine posao radnicima bio otkazan, a firma otišla u stečaj. Rudarsko-industrijsko preduzeće *Morava* kupilo je zgradu 1940. godine u okviru priprema za predstojeći rat. S obzirom na to da je

godinama bila zapuštena i van funkcije, već tada je bila u lošem stanju. U skladu sa novim okolnostima, prenamenjena je u magacinski prostor do potpune obustave upotrebe (Milić, 1984: 290).

Druga instanca u kojoj je razmatran industrijski potencijal Niške Banje odvila se početkom 1941. godine. U slučaju implementacije plana, trebalo je da se unapredi privredna delatnost Banje i ponovno eksploatiše njen kapacitet. Uviđajući značaj konoplje i njenu praktičnu upotrebu, Ministarstvo poljoprivrede je u sporazumu sa Ministarstvom trgovine i industrije iniciralo ispitivanje maceracije ove biljke na teritoriji Banje, imajući u vidu da termalna voda pospešuje njena svojstva i postoji mogućnost da zameni pamuk. Da je do realizacije došlo, neminovno bi u zoni naselja bilo sagrađeno još objekata industrijske namene, što bi potencijalno promenilo trajektoriju primarnog privrednog dohotka (Popović, 1941: 7).

Uloga Kralja Aleksandra I Karađorđevića u arhitektonskom razvoju Niške Banje

Zahvaljujući zainteresovanosti kralja Aleksandra I Karađorđevića za lekoviti potencijal Niške Banje, koja je pratila učestale posete, pravovremeno je prepoznata mogućnost za njen arhitektonsko-urbanistički razvoj. Kralj Aleksandar je 1929. godine prvi put posetio Banju radi lečenja, nakon čega joj se vraćao dva do tri puta godišnje, uglavnom u proleće i jesen (Šijački, 1937: 27). Ukazi koje je kralj potpisivao i slao tokom boravaka, a koji su redovno publikovani u službenim i popularnim periodičnim i dnevnim listovima, svedoče o vernosti ove tvrdnje. Pored toga, savremenici su pravovremeno opservirali njegovu ulogu i uticaj na graditeljsku delatnost, ostavljajući iscrpne članke o značaju učestalih poseta (B. D. B, 1935: 5). Do atentata u Marselju, kada je kralj izgubio život, direktno je finansijski potpomogao izgradnju značajnih objekata javne namene, a u skladu sa sociopolitičkim i identitetskim karakterom dinastičke ličnosti, posrednim putem je inicirao interesovanje za Nišku Banju među pripadnicima elitnog sloja društva. Već tokom 1929. godine, u skladu sa boravcima kralja, učinjen je veliki napredak u razvoju Banje, te su podignute vile Andonovića i Toše Manojlovića, a aktivno su korišćeni smeštajni kapaciteti starog hotela Milenković i kafane Belkić (Petković, 1929: 4).

Krucijalnu ulogu za razvoj Banje, pored kralja, odigrao je i političar Dragiša Cvetković. Cvetković je prvobitno obavljao funkciju gradonačelnika, a u potonjim godinama bio je ministar socijalnog staranja i javnog zdravlja, da bi na vrhuncu političke karijere postao predsednik kraljevske vlade (Čemerikić, Keković, 2006: 26). Finansirao je izgradnju privatnih objekata u Niškoj Banji, direktno utičući na svoje sledbenike i političke istomišljenike. Prateći primere kralja i ministra, mnogi privatni investitori počeli su da finansiraju sopstvene kuće i vile, simultano ulažući u fondove za podizanje zgrada javne namene, čime je pored arhitektonskog, evidentiran i privredni i finansijski napredak Banje.

O uzajamnom odnosu stanovnika Niške Banje i kralja Aleksandra svedoči spomen-bista koju je vajar Marin Studin izradio 1936. godine. Kralj je prikazan u uniformi generala, sa visokim odličjima na grudima. Spomenik, uprkos skromnom izgledu, imao je savremenu formu i reprezentativnu dimenziju koja je korespondirala sa zatečenom arhitektonsko-urbanističkom celinom centralnog poteza Niške Banje. Njegovim postavljanjem na uzvišenje vizuelno je naglašen značaj ličnosti čiju je bistu inkorporirao (Rajčević, 2001: 95).

Period prosperiteta – graditeljska delatnost 30ih godina

Istaknut udeo u oblikovanju arhitektonsko-urbanističke matrice Niške Banje pripada stvaraocima iz Beograda i lokalnim inženjerima, dok nedostatak sačuvane arhivske građe onemogućava precizno atribuisanje velikog broja stambenih, kao i manjeg broja objekata javne namene. Pored toga, arhitekti emigranti sa prostora Rusije pružili su značajan doprinos obogaćivanju graditeljskog fonda glavnih i regionalnih centara, među kojima je i Niška Banja (Kadijević, 2023: 77). Vizuelni identitet Banje bio je direktno podređen Nišu, koji se, u skladu sa svojim statusom periferijske oblasti, razvijao pod uticajem Beograda. Arhitektonska struka bila je stoga usko vezana za spoljašnje činioce, čime je omogućen pluralizam stilova u istom vremenskom okviru. Iako je u mnogim centrima prelazak sa jednog estetskog stanovišta na drugo značio i zvaničan „raskid“ sa starim modelima, u arhitekturi Niške Banje nije došlo do stroge promene. Ona se ogledala u pojavi tzv. prelaznog stila, što potvrđuju istovremena podizanja dihotomno različitih objekata u skladu sa akademističko-eklekticiističkim i modernističkim načelima. Prvi primeri modernističkih izraza javljaju se oko 1932. godine u arhitekturi privatnih stambenih objekata, dok je nakon 1935. godine modernistička struja postala sveobuhvatna i opšteprihvaćena (Milić, 1984: 490).

Tridesetih godina prošlog veka zabeležene su višeslojne arhitektonsko-urbanističke promene. Aktivnostima Povlašćenog turističkog društva „Morava“ popločane su 1932. godine staze ka brdu Koritnjak, izgrađen je put do vrha Suve Planine, a parkovi su uređeni novim klupama („Pismo s Nišave”, 1932: 4). Iste godine završene su i dve vile – niškog apotekara Ivana Hudovskog i beogradskog inženjera Trifuna Stepanovića, pri čemu su sve vile imale i odeljak za izdavanje (J, 1932: 8). Tokom 1935. godine, Banja je dobila vodovod i kompletnu kanalizacionu mrežu. Realizovan je i moderan park prema projektu beogradskog pejzažnog arhitekta Aleksandra Krstića (1902–1980) (S. S, 1935: 11). Profesor beogradskog univerziteta Lazar Nenadović (1870–1939) ostavio je značajan zapis prilikom posete Niškoj Banji. Pored lekovitih svojstava i zelenila u naselju, Nenadović je afirmativno ocenio njenu građevinsku delatnost. Naveo je da izvori Banje postoje još od rimskog vremena, ali da polet u njenom razvitku nastupa tek nakon Prvog svetskog rata, jer je Banju redovno posećivao

kralj Aleksandar I Karađorđević. S obzirom da je ispitivanjem vode dokazana njena radioaktivnost, te pogodnost za lečenje, a Banju je povezivala tramvajska pruga sa centrima, profesor je prognozirao njen dalji razvoj. Istovremeno, kritikovao je odnos puteva i neuređenih higijenskih stanova, ističući potrebu da se staze koje vode do lečilišta i izvora uređuju i produže (Nenadović, 1936: 9).

Naselje je na vrhuncu prosperiteta bilo u godinama koje su prethodile Drugom svetskom ratu. U tom periodu došlo je do početka implementiranja Generalnog regulacionog plana Niške Banje i podizanja mnogih vila čiji je stil u dnevnoj štampi okarakterisan kao moderan u skladu sa aktuelnim arhitektonskim tokovima. Neposredan uticaj Moravske banovine manifestovan je u formi finansijske podrške – ogledao se u podizanju kredita koji je trebalo iskoristiti isključivo za ulepšavanje Niške Banje, u skladu sa čim je planirano proširenje starih i regulisanje novih ulica prema kojima bi bio orijentisan graditeljski razvoj, sadržan u još produktivnijem pristupu podizanju novih stambenih jedinica (T, 1939: 7).

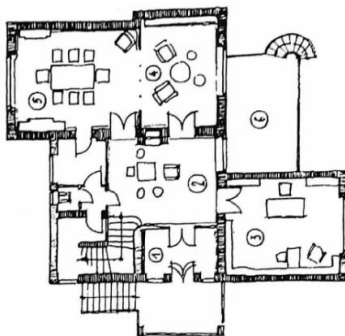
Godine 1933. je za predsednika niške opštine Milorada Čavdarevića izgrađena vila u centralnom delu Niške Banje. Čavdarević je bio jedna od istaknutih ličnosti, koja je pored udela u politici, igrala značajnu ulogu u kulturi grada. Radio je na osnivanju Muzejskog društva u Nišu i bio jedan od osnivača Narodnog muzeja u Nišu (Stanojević, 2011: 28; Petković, 2012: 84-85). U pitanju je objekat izgrađen na blago nagnutom terenu, sa zidovima od opeke, viševodnim krovom i parcijalnim oblaganjem tesanim kamenim blokovima (ZZSKN). Arhitektonski identitet vile vezan je za elemente koji reminisciraju tradicionalno srpsko graditeljstvo.

Arhitekta Đorđe Pavlović Kovaljeski (Григорий Павлович Ковалевский, 1888–1957) je 1934. godine izradio projekat za izgradnju vile apotekara Dragutina Veličkovića, čiji je vizuelni identitet dalja potvrda premise o pluralizmu stilova i njihovom simultanom postojanju u periodu afirmacije modernizma (Đurđević, 1999: 190). Pored impozantnih dimenzija, vila Veličković uspešan je primer arhitekture eklekticizma, pri čemu se kao istaknuti elementi izdvajaju dekorativna rešenja prozorskih okvira (Primer 2).



Primer 2, Đorđe Pavlović Kovaljeski, Vila Veličković, 1934, kolekcija Vladimira Jovanovića

Neretki su primeri podizanja objekata u svrhu periodičnih poseta, te je beogradski arhitekta Branislav Kojić (1899–1987) 1937. godine u Niškoj Banji projektovao vilu Erna za beogradskog advokata Momčila Jankovića. Nekada predstavnik modernističkog izraza, flankirana ravnim fasadama i prepoznatljivim okulusom u prizemlju, tokom godina dobila je potpunu izmenu izgleda mnogobrojnim neskladnim dogradnjama i adaptacijama prostora, što je dovelo i do narušavanja njene prvobitne funkcionalnosti. Kojić je postigao funkcionalnost fizički odvajajući prostorije različite namene, vodeći računa o njihovom pozicioniranju u odnosu na spratove. Sem jasne diferencijacije unutrašnjeg uređenja, arhitekta je punu pažnju posvetio oblikovanju fasada, odlučivši se pritom za rešenje po kome svaka poseduje partikularan vizuelni identitet (Toševa, 1998: 88) (Primer 3).



Primer 3, Branislav Kojić, Vila Erna, 1937, prema: S. Toševa, Branislav Kojić, 1998: 88.

Iste, 1937. godine, arhitekta Aleksandar Ivanovič Medvedev (Александр Иванович Медведев, 1900–1984) izradio je nacрте za vilu Zone po nalogu Dragiše Cvetkovića, time spajajući u tom periodu već etabliran modernizam sa folklorističkim elementima, ogledanim u tradicionalnom rešenju četvoroslivnog krova sa dubokim strehama i dimnjačkim kapama. Eksperimentisanje u izrazu kao krajnji rezultat urodilo je postojanjem estetskog paradoksa (Stefanović, 2014: 268). U trenutku podizanja vile, Dragiša Cvetković je vršio funkciju ministra socijalne politike, što se dodatno nadovezuje na premisu o Niškoj Banji kao naselju u kom je uživala lokalna, ali i prestonička elita (Stefanović, 2014: 267–268). Godine 1938. izgrađena je Vila Teokarević, koja je stilski približna istoimenoj postojećoj vili koju je za poznatu porodicu industrijalaca u Vučju projektovao Grigorije Ivanovič Samojlov (Григорий Иванович Самойлов, 1904–1989), u skladu sa sličnom arhitektonskom koncepcijom. Vila gaji karakteristike srednjovekovne alpske kuće primenom bondruka. Neuobičajeni drveni skelet inicira reminiscenciju kuća koje su bile građene u Zapadnoj Evropi. Velike delove skeleta je moguće videti – noseće grede, stubovi i ostali drveni konstruktivni elementi istaknuti su i neomalterisani, dok se u okviru krova nalazi mansarda sa dekorativnim visokim dimnjacima (Čirić, 2018: 97) (Primer 4).



Primer 4, Maketa Vile Teokarević, rad arhitekta Aleksandra Đorđevića

U skladu sa naglom ekspanzijom i izgradnjom Banje, javila se preka potreba za urbanističkim rešenjem kojim bi građenje bilo prostorno i zakonski regulisano. Arhitekta tehničkog odeljenja Moravske banovine, Pavle Henrih Liler i Dušan Milosavljević, izradili su 1933. godine generalni regulacioni i nivelacioni plan Banje, no tek je 1940.

počeo intenzivan rad na njegovoj implementaciji („Regulacioni i nivelacioni”, 1933: 8; Dukić, 2022: 17). Iste, 1933. godine, odobren je i Građevinski pravilnik za Nišku Banju (Stanojević, 2011: 15). Planom su bila predviđena nova šetališta i parkovi, kao i stepenaste terase koje bi povezale podnožje Koritnjaka i dolinu pored Nišave. Sem navedenog, trebalo je podići skverove, civilne i sportske bazene, cvetne bašte, drvorede i nove vile („Prema novom”, 1940: 10).

Važna prekretnica u arhitektonskom oblikovanju Banje ogleda se u podizanju objekata javne namene. U strogom centru Niške Banje je tokom 1931. i 1932. godine građen hotel Đoke Jovanovića. Jovanović je bio jedan od mnogobrojnih međuratnih rentijera, i prvi organizator poštanske službe u svom rodnom mestu, Svrlijgu. Sem hotela u Banji, za sobom je ostavio i nekoliko reprezentativnih stambenih zgrada u Nišu. Novootvoreni hotel Đoka Jovanović raspolagao je sa više od šezdeset soba, a njegovi posetioци su pre svega bili Beograđani. Među važnim ličnostima koje su bile gosti istakli su se bivši ministri Milorad Vujinić i Milutin Marinović, generali u penziji Petar Marković, Ljuba Milić, Aleksandar Stanišić, Rista Ljumović, kasacioni sudija Velja Ristić, državni savetnik Petar Petrović i predsednik Novinarskog udruženja Dragiša Lapčević (J, 1932: 8).

Još uvek nije poznato ko je projektovao ovaj objekat, no arhitekta je obradi prostorija i raščlanjenju fasada pristupio eklekticistički. Zaobljeni centralni rizalit prostirao se u dva podužna trakta, pri čemu su ritam fasade i horizontalni poredak definisali skladni naizmenični nizovi vrata, terase balkona i pročišćene međupovršine. Završna atika je bila bogato dekorisana obojenim ornamentalnim poljima. Jovanović je hotel ostavio kao zadužbinu na korist i dobrobit *narodu srpskom i narodu niškom*. Nakon što su mu sva deca preminula mlada, zaveštao je celokupnu imovinu osnivanju Fonda za pomaganje siromašne dece, pri čemu je u testamentu naveo da je novac namenjen školovanju najsiromašnije niške dece, njihovom odevanju i obuvanju, kao i za stipendiranje dobrih studenata i opremanje devojak za udaju. Iz oglasa se saznaje i da je hotel Đoke Jovanovića bio modernizovan, te imao lift („Hotel i restoran”, 1938: 39). Uprkos navedenom, hotel je u posleratnom periodu nacionalizovan a kasnije i zapušten, te mu preči opasnost od rušenja (Primer 5).



Primer 5, Hotel *Đoka Jovanović*, kolekcija Dušana Miladinovića

Doprinosom beogradskog arhitekta Pavla Henriha Lilera početkom tridesetih godina je definisana centralna zona banjskog šetališta (Dukić, 2022: 14). Liler je 1933. godine projektovao zgradu *Banovinskog hotela* za potrebe smeštanja sve većeg broja zainteresovanih zvaničnika. Prateći primer Kralja Aleksandra, čiji su učestali boravci u Banji bili uslovljeni lečenjem, sve veći broj obolelih je odlazio u Banju, što je iniciralo potrebu za zadovoljavanjem neophodnih smeštajnih kapaciteta. Upravo su ove posete doprinele popularizaciji Niške Banje na karti pogodnih lokacija za odmor i rehabilitaciju, a železnička povezanost sa centrom Niša omogućila je brz i bezbedan pristup posetiocima (Milovanović, 2020: 50; Milovanović, 2024: 273).

Liler je projektom ovog objekta ilustrovao poznavanje modernističkih tokova u arhitekturi, te je fasadu hotela namenski vizuelno pročistio. Celo fasadno platno je vertikalno ustrojeno i na njemu nema dekorativnih elemenata, niti je pronađena dokumentacija kojom bi se moglo dokazati da su oni postojali na idejnom nivou. Jedine primese ukrasa činila je obojenost panela između prozora na prvom i drugom spratu, koja je kasnije izgubljena bojenjem cele zgrade u belo. Pravilnim i strogo uniformisanim ritmom prozora, kao i blagim visinskim odstupanjem središnjeg dela, Liler je segmentirao i raščlanio fasadu, dajući joj izraz koji je pratio nove tendencije.

Način rešavanja krajnjih uglova zgrade predstavlja vizuelno odstupanje, jer je arhitekta dodao balkone malih dimenzija čime se iz određenih uglova evocira *šupljina* prostora povezana stubovima. Prizemlje bočnih fasada je bilo obezbeđeno za lokale dok je njegova vizuelna obrada reminisirala redove cigala. Ispred hotela je bilo posađeno 12 sadnica koje su bile raspoređene sa obe strane stepeništa koje je vodilo do ulaza. U takvom skladu, sadnice su kao vrsta prirodnog pandana bile uklopljene u celokupan ambijent arhitekture u širem smislu. Park koji se nalazio između Hotela i kasnije izrađenog Novog kupatila pretrpeo je brojne promene u posleratnim godinama te je izgubljena snažna nivelaciona struktura. Nekadašnji hotel je nakon rata postao stacionar *Zelengora* (Čemerikić, Keković, 2006: 224) (Primer 6).



Primer 6, Pavle H. Liler, Banovinski hotel, 1933, kolekcija Dušana Miladinovića

U dnevnoj štampi je detaljno opisano da je već tokom 1932. godine Kralj Aleksandar iskazao dodatno interesovanje za zdravstveno-lekoviti potencijal banjske vode, što ga je navelo da finansijski participira u podizanju *Novog kupatila* („Nj. V. Kralj”, 1932: 1). Arhitekta Liler je i prilikom projektovanja ovog objekta potencirao svedenost fasadnog platna, koje nalik na pandan sagrađen u direktnoj liniji na drugoj strani parka, *Banovinski hotel*, neinvazivno dominira prostorom u poređenju sa prirodom koja ga okružuje. Vizuelni identitet ove zgrade je ostao skoro nepromenjen, sa izuzetkom pretpostavke upotrebe drugačije kolorističke sheme od one kojom je danas obeležen središnji rizalit.

Juna 1935. godine završeni su radovi na podizanju *Novog kupatila*, čime je dodatno istaknuta uloga Banje kao mikrozdravstvenog centra i savremenog letovališta. Pri kopanju temelja za novo kupatilo, radnici su pronašli ostatke rimskog kupatila i vodovoda. Odlična očuvanost zatečene konstrukcije omogućila je da pronađena struktura ne podilazi promenama, te su za potrebe sprovođenja vode inkorporirane nove cevi u stari sistem. U trenutku nastanka, *Novo kupatilo* je imalo 32 kade, muški i ženski bazen. Put do bazena je namenski projektovan tako da se iz hodnika direktno ulazi u posebne kabine, čime je bila obezbeđena sigurnost i privatnost svih korisnika i korisnica. Sem navedenog, *Kupatilo* je u sastavu imalo odeljenja za mehanoterapiju, rendgen, masažu i ispiranje (S. S, 1935: 11). Sprat je bio rezervisan za *Institut za ispitivanje radioaktivnih svojstava radijuma* (Stanković 2014: 252). Već tokom naredne, 1936. godine je zabeležen problem sa funkcionisanjem instalacija objekta, pri čemu je oštećena tavanica iznad bazena, izrađena od armiranog betona i podeljena drvenim gredama na kvadratna polja. Sugerisano je rešenje u vidu njenog premazivanja heraklitom i drvenim daskama u cilju izolovanja betona (Nenadović 1936: 9) (Primer 7).



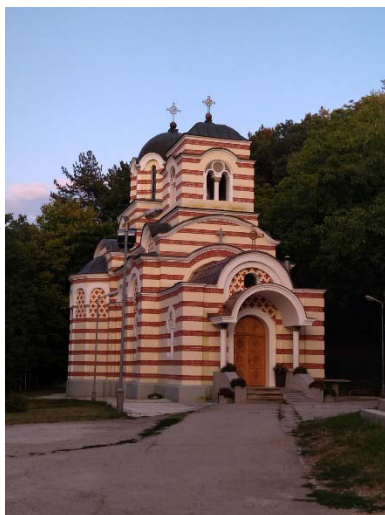
Primer 7, Pavle H. Liler, Novo kupatilo, fotografija autorke 2023. godine

Prostor između *Novog kupatila* i *Banovinskog hotela* definisan je istoricistički, pozicioniranjem dveju impozantnih građevina jednu nasuprot druge (Antešević 2022: 79). Odnos masa objekta odavao je utisak utilitarnosti i ravnoteže (Stanković 2014: 253). Odaljavanjem od dekorativnih elemenata Liler je postigao jednostavnost i čistotu izraza, koju je dopunjavala polihromija fasade raščlanjene balansiranim odnosom trodelnih vrata u prizemlju i trodelnih prozora na spratu. Impozantnošću objekta je doprinelo njegovo snažno horizontalno ustrojstvo i skladno uklapanje u urbanu matricu glavnog banjskog poteza prethodno definisanog uređenim parkovskim prostorom. Naknadne intervencije na objektu rađene su isključivo u funkciji popravki na fasadi i enterijeru (Čemerikić, Keković, 2006: 225).

Povećanjem broja stanovnika uslovljena je potreba za podizanjem bogomolje u Niškoj Banji. Tokom 1933. godine je otpočeto sa izgradnjom *Crkve Svetog Ilije*, čija je izgradnja završena 1936. godine. Poznato je da je radovima rukovodio Bogdan Knežević, inženjer Tehničkog odeljenja Moravske banovine („Podizanje nove crkve”, 1933: 5). Autor crkve je arhitekta emigrant sa prostora Rusije Vasilij Mihailovič Androsov (Василий Михайлович Андросов 1873–1944), koji je, kao kontraktualni arhitekta Ministarstva građevina od 1920. do 1941. godine razvio više standardizovanih tipova po kojima je trebalo graditi pravoslavne bogomolje u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca i Kraljevini Jugoslaviji (Borovnjak, Mežinski Milovanović, 2023: 60).

Crkva Svetog Ilije bi po tom principu pripadala drugom, najzastupljenijem tipu, koji je sadržan u tretiranju fasadnog platna u skladu sa principima preuzetim iz graditeljskog nasleđa Moravske Srbije. Crkve izrađene na ovaj način su predominantno imale istaknutu osnovu tikonhosa kao i mnoštvo detalja koji su se ogledali u isticanju slepih arkada, tordiranih lezena i bogato ukrašenih rozeta (Marković, Mežinski Milovanović, 2020: 40). Crkva je formalno podeljena na dve dominantne mase, pri čemu je gabarit zasvedenog četvrtastog zvonika invazivno oblikovao strukturu pročelja, dok je naos završen tipičnom šestostranom kupolom srpsko-vizantijskog karaktera. Plastična dekoracija koja raščlanjuje fasadno platno je sačinjena od podeonih venaca i stubića sa kapitelima i konzolama, arkadama, biforama i šahovskim poljima.

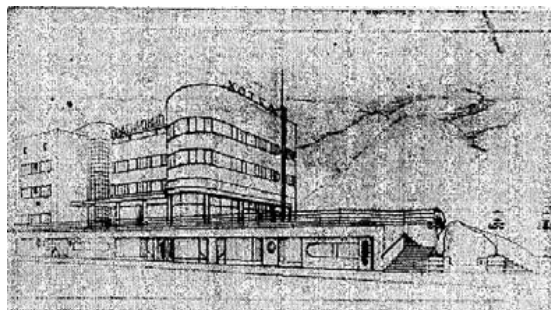
Rešenje unutrašnjeg prostora nije ni približno uspešno kao spoljašnje zbog potenciranja nosećih elemenata čime su druge komponente znatno zanemarene (Stefanović 2014: 386) (Primer 8).



**Primer 8, Vasilij Mihailovič Androsov, Crkva Svetog Ilije, fotografija autorke
2023. godine**

Pre podizanja *Crkve Svetog Ilije*, inicijativom sveštenika Leonida Dugina iz Jelašnice i lokalnog kafedžije, kasnije predsedika opštine, Dušana Petkovića, 1924. godine je jedna drvena ratna baraka preinačena u privremenu bogomolju, dok su simultano prikupljani prilozi za podizanje trajne građevine („Osvećenje crkve”, 1924: 2–3).

Privatna inicijativa je sve više doprinosila izgrađivanju Niške Banje kao modernog naselja čime je uslovljeno podizanje još jednog hotela za smeštaj sve većegbroja zainteresovanih turista („Niška Banja se uređuje”, 1937: 9). Novi hotel je projektovao beogradski arhitekta Josif Albala (1902–1941) 1935. godine za niškog industrijalca Milivoja Milenkovića, te je po vlasniku i poneo ime *Milenković*. Ocenjen kao *jedinstven u celoj Kraljevini*, hotel Milenković je zavredio pažnju žurnalista. Evidentirano je da je završen maja 1937. godine, te da je raspolagao potpunim komforom, s obzirom na činjenicu da je imao pedeset elegantno nameštenih soba sa tekućom vodom i velikim terasama, smešten u samom parku i u neposrednoj blizini termalnih kupatila (Matić, 1937: 5) (Primer 9).



Primer 9, Josif Albala, Hotel Milenković, prema: Politika, 29. 8. 1936, 13

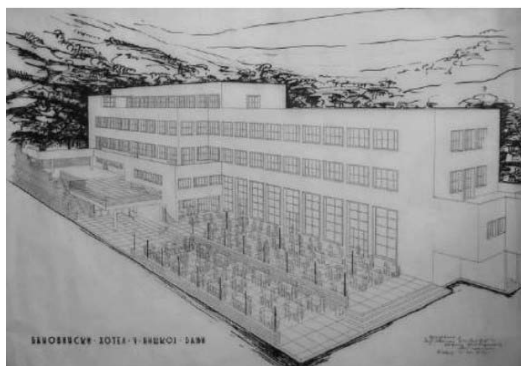
Svi spoljašnji segmenti su bili produkt inovativne divergentnosti projektantskog pristupa, ali u skladnom odnosu masa među kojima se kao dominantna istakao ekspresionistički obrađen ulazni trakt. Interakcija modernistički oblikovanih površina je činila razućenu ali umerenu kompoziciju u skladu sa funkcionalističkim afinitetom projektanta. Objekat je bezornamentalan, a na obradi kubusa je primetan pristup istovetan privatnim kućama koje je arhitekta projektovao u Nišu. Poznato je da je Albala primenjivao savremene konstruktivne sisteme, te je korišćenje armiranog betona neminovno i u ovom slučaju (Đurić-Zamolo, 1992: 217). Suteran u ravni ulice bio je sačinjen od radnji i mezanina sa salom restorana i prilagođen terenu u padu (Čemerikić, Keković, 2006: 67).

Nakon Drugog svetskog rata, hotel je preimenovan u *Partizan* a kasnije i dograđivan, da bi bio zapušten početkom 21. veka. Postmodernističkim pristupom tokom poslednje nadgradnje objekat je drastično izgubio svoj vizuelni identitet. Korišćenje novih materijala je dovelo do grubog menjanja fizionomije objekta (Čemerikić, Keković, 2006: 67). Godine 2018. je u hotelu izbio požar koji je u potpunosti uništio potkrovlje i znatno devastirao niže spratove. Usled nepravovremene sanacije, struktura objekta sukcesivno deklinira, te postoji opasnost od rušenja.

Tokom tridesetih godina izražena je kultura javnih konkursa u Kraljevini Jugoslaviji što se sa centara prelilo na periferne oblasti i urbane mikroceline kakva je bila Niška Banja. Godine 1939. raspisan je opšti javni konkurs za podizanje *Novog banovinskog hotela*, koji je ubrzo preinačen u pozivni. Objekat je trebalo da bude podignut uz centralnu gradsku promenadu, između *Novog kupatila* i hotela *Milenković*. Podizanje hotela na tom mestu bi dodatno modernizovalo već izuzetno razvijenu Nišku Banju (Medvedev, 2012: 87).

Renomirani beogradski modernisti poput Milana Zlokovića (1898–1965) i Miladina Prljevića (1900–1973) su priložili svoje radove, ali su se pored njih prijavili i Aleksandar I. Medvedev i zagrebački arhitekta Drago Galić (1907–1992). Uprava Niške Banje je kao najprikladnija rešenja navela projekte Aleksandra Sekulića i Galića, dajući

primat Galiću koji je u svom radu po prvi put primenio pet principa moderne arhitekture (Antešević, 2022: 82). Galić je projekat koncipirao idejnim postavljanjem objekta na armirano-betonsku konstrukciju u vidu stubova, čime bi bilo omogućeno slobodno kretanje ispod njegovog glavnog korpusa. Bilo je zamišljeno da se ispod uzdignute zgrade slobodno prostiru parkovi i pešačke površine u formiranom urbanističkom sklopu. Funkcionalizam arhitekture je upotpunio predlogom za uvođenje zelenog pojasa na prostoru između objekta i Novog kupatila, o čemu je detaljno pisao u svom tehničkom elaboratu. Izgradnja hotela je započeta prema njegovom rešenju uoči rata, da bi u posleratnom periodu bila završena sa znatnim odstupanjima od odobrenog projekta (Antešević, 2022: 83) (Primer 10).



Primer 10, Konkursni rad Milana Zlokovića za Novi banovinski hotel, prema: N. Antešević, Arhitektura modernih turističkih objekata Jugoslavije (1930-1985), 2022: 82.

Poslednje predratne godine obeležilo je dalje implementiranje Generalnog urbanističkog plana u vidu proširenja ulica, podizanja mnoštvo novih stambenih jedinica i inicijativa za podizanje još objekata javne namene. Žurnalisti su usled opservacije rapidnog proširenja Niša i Niške Banje upozoravali da je potrebno da nadležni i merodavni organi spreče da se u reonu postojećeg puta izgrade divlja i neugledna naselja, koja bi posledično ugrozila plansku urbanizaciju poteza. Kako je primećeno da se duž magistrale Niš–Niška Banja, koja je usled položaja i rasprostranjenosti povezivala atare više opština, podižu ilegalni kućerci, iznet je predlog da se generalnim planom reguliše problematika, te da se ceo teren stavi pod stručni nadzor po kome bi se pored puta predvideo zeleni pojas sa vilama. Istaknuto je da bi se time podstakla estetska komponenta koja je od velike važnosti za strane turiste. Planirano je da se otkupe i sruše straćare na čijem mestu je trebalo implementirati terasu koja bi bila jedinstvena usled pogleda koji bi pružala posetiocima, a oko terase i parka trebalo je izraditi široko šetalište zasađeno drvoredom („U jeku”, 1939: 4).

Pred rat, 1940. godine, prognozirano je da će Niška Banja ubrzo biti plasirana u red renomiranih svetskih banja usled njene radioaktivnosti, pogodnog komunikacionog položaja i uvažavanja koje ima od strane vladajućih krugova i političke elite. Kako je promet u Banji tokom svake godine eksponencijalno rastao, bilo je neophodno dalje obezbeđivanje smeštajnih kapaciteta, što je direktno usloвило razradu i usloţnjavanje graditeljske delatnosti. Kolosalnim intenzitetom gradnje aktivno je menjano lice i naličje naselja, a prema generalnom planu trebalo je preduzeti ambiciozne poduhvate. Nameravana je sanacija banjskih terena i izgrađivanje novih šetališta i parkova, te implementiranje stepenaste terase koje će voditi od podnoţja Koritnjaka do doline pored Nišave. Uz to, planirano je postavljanje novih skverova, bazena, cvetnih bašti i drvoreda, a da se sav oslobođeni prostor orijentiše ka podizanju vila (S. P, 1940: 10).

Zaključak

Niška Banja je tokom međuratnog perioda bila centar višeslojnog progressa. Arhitektonski identitet Banje je tokom dvadesetih godina u najvećoj meri bio oslonjen na izolovane jedinice u vidu vila, što je inicijalno prisutnom pluralizmu stilova omogućilo divergentnu vizuelnu korespondenciju u uskom radijusu. Usledila je znatna izmena urbanog tkiva snaţnim uplivom modernističke struje koja je u potonjim godinama postala dominantna. Prevashodno nesistematično naseljavana i posledično istovetno izgrađivana, simultanom drţavnom i privatnom inicijativom, došlo je do sistematizacije arhitektonsko-urbanističkog razvoja Niške Banje tokom tridesetih godina prošlog veka, o čemu svedoči i postojanje *Generalnog urbanističkog plana* ovog naselja.

Zahvaljujući doprinosu Kralja Aleksandra I Karađorđevića, kao i ministra socijalnog staranja i javnog zdravlja, te potonjeg predsednika kraljevske vlade Dragiše Cvetkovića, Niška Banja je rapidno prošla kroz proces arhitektonskog i privrednog prosperiteta. Njihov uticaj je bio višestruko značajan – poneli su ulogu inicijatora, finansijera i popularizatora naselja, te se posledično veći broj drţavnih funkcionera zainteresovao za izgradnju privatnih rezidencijalnih objekata i objekata za relaksaciju, takođe ulaţući u fondove za podizanje zgrada javne namene.

Od izuzetnog značaja za definisanje urbane matrice Niške Banje bio je doprinos beogradskih arhitekata i arhitekata-emigranata sa prostora Rusije, čiji su rad sledili lokalni inţenjери. Finalna kulminacija arhitektonske struke prezentovana je na primeru Niške Banje i odrazila se na njen razvoj neposredno pred Drugi svetski rat, kada je prilikom konkursa za Novi banovinski hotel pristiglo mnoštvo radova renomiranih arhitekata modernista. Podizanjem reprezentativnih, monumentalnih javnih objekata potvrđena je njen razvojna komponenta, privredni i stanovniški potencijal, kao i njen identitet urbanog mikrocentra.

Nakon Drugog svetskog rata veliki broj objekata privatne i javne namene je prošao kroz procese izmena koje su se prevashodno ogledale u nadogradnjama, u najvećem broju slučajeva realizovanim u znatno diferenciranom obliku od zatečenog. Nepravovremeno valorizovanje i definisanje objekata kao arhitektonski vrednih istorijskih tekovina, uprkos njihovom položaju urbanih repera i izvanrednih autorskih rešenja pospešilo je pripremu terena za invazivne promene i ruiniranju nekih jedinica, čime je nepovratno narušen njihov arhitektonsko-urbanistički sklad i prostorni identitet. U skladu sa navedenim, ističe se potreba vrednovanja, revitalizacije i zaštite preostalih neizmenjenih objekata međuratne Niške Banje

GRADA:

1. Zavod za zaštitu spomenika kulture Niš. *Tehnička dokumentacija Niška Banja, Vila Čavdarević*. Dokumentacija.

REFERENCE:

1. „Hotel i restoran Đoka Jovanović.” *Pravda*, 11. april 1938, 39.
2. „Inž. Lazar Kostić.” *BON* 5 (maj 1940): 494.
3. „Iz Niške Banje.” *Niški glasnik*, avgust 1925, 3.
4. „Niška Banja je sve lepša. Ove sezone ima 30% posetilaca više nego prošle.” *Pravda*, 25. jul 1939, 7.
5. „Niška Banja se uređuje.” *Politika*, 11. maj 1937, 9.
6. „Niška Banja.” *Niški glasnik*, 13. mart 1925, 2.
7. „Nov upravnik Niške Banje primio je dužnost.” *Niški novi list*, 10. april 1937, 1.
8. „Nj. V. Kralj međ decom.” *Niški novi list*, 2. oktobar 1932, 1.
9. „Osvećenje crkve u Niškoj Banji.” *Niški glasnik*, 13. jul 1924, 2–3.
10. „Osvećenje i početak rada u fabrici koža.” *Niški glasnik*, 1. novembar 1922, 2.
11. „Pismo s Nišave.” *Pravda*, 28. maj 1932, 4.
12. „Podizanje nove crkve u Niškoj Banji.” *Pravda*, 31. avgust 1933, 5.
13. „Prema novom generalnom planu Niška Banja treba da postane jedna od najuređenijih i najlepših naših banja.” *Vreme*, 8. jun 1940, 10.
14. „Regulacioni i nivelacioni plan Niške Banje odobren.” *Pravda*, 24. oktobar 1933, 8.
15. „U jeku najvećih radova potpunog preuređenja. Niška Banja lepotom i lekovitošću vedro očekuje novu sezonu.” *Niški novi list*, 10. maj 1939, 4.
16. „U Niškoj Banji gradi se nov moderan hotel.” *Politika*, 29. avgust 1936, 13.
17. Antešević, Nebojša. *Arhitektura modernih turističkih objekata Jugoslavije (1930–1985)*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, 2022.
18. B. D. B. „Niška Banja – delo Velikog Kralja Ujedinitelja.” *Niški novi list*, 18. maj 1935, 5.
19. Borovnjak, Đurđija, and Jelena Mežinski Milovanović. *Arhitekta Vasilij Mihailovič Androsov (1872–1944)*. Beograd: Dosije, 2023.
20. Ćirić, Branimir. *Arhitektonski vodič 100 Niš*. Niš: Društvo arhitekata Niša, 2018.
21. Dukić, Anđela. *Arhitektura javnih objekata u Nišu i okolini (1918–1941)*. Master rad, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, 2022.
22. Đurić-Zamolo, Divna. „Jevreji–graditelji Beograda do 1941. godine.” *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja* 6 (1992): 216–244.

23. Đurđević, Marina. „Delatnost ruskih arhitekata emigranata u Jugoistočnoj Srbiji.” *Leskovački zbornik* 39 (1999): 183–192.
24. J. „Niška Banja.” *Pravda*, 28. jul 1932, 8.
25. Janić, Danica. „Graditeljsko nasleđe Niške Banje.” *Glasnik DKS* 22 (1998): 111–114.
26. Kadijević, Aleksandar. *Jugoslovenska arhitektura između dva svetska rata (1918–1941): kontekst i tumačenje*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2023.
27. Keković, Aleksandar, and Zoran Čemerikić. *Moderna Niša 1920–1941*. Niš: Društvo arhitekata Niša, 2006.
28. ———. „Moderna u Niškoj Banji – Vile i hoteli.” *Arhitektura i Urbanizam* 8 (2001): 59–71.
29. Marković, Ivan R., and Jelena Mežinski Milovanović. *Srpska crkva ruska ruka*. Beograd: Dosije, 2020.
30. Matić, Vasa. „Niška Banja.” *Dan* 172 (3. avgust 1937): 5.
31. Medvedev, Mihailo. *Projekti i arhitektura ing. Aleksandra I. Medvedeva, ovl. arhitekta*. Niš: Društvo arhitekata Niša, 2012.
32. Milić, Danica, ur. *Istorija Niša II. Od oslobođenja 1878. do 1941. godine*. Niš: Gradina; Prosveta, 1984.
33. Milovanović, Nikola. „Doprinos ruskih emigranata izmeni urbanog pejzaža Niša između dva svetska rata.” Master rad, Univerzitet u Novom Sadu – Filozofski fakultet, 2020.
34. ———. „Pavle Liler – Zaboravljeni arhitekta međuratnog Niša i Niške Banje.” *Phlogiston* 32 (2024): 263–278.
35. ———. „Prilog proučavanju života ruskog arhitekta Vselovoda Aleksandroviča Tatarinova.” *ZMSLU* 52 (2024): 207–221.
36. Nenadović, Laza. „Niška Banja – banja budućnosti.” *Vreme*, 10. novembar 1936, 9.
37. Petković, D. „Niška Banja.” *Vreme*, 27. jun 1929, 4.
38. Petković, Radivoje. *Od kmeta do gradonačelnika*. Niš: Niški kulturni centar; Istorijski arhiv Niš, 2012.
39. Popović, M. Ar. „Vrše se opiti u Niškoj Banji da se pamuk potpuno zameni konopljom.” *Vreme*, 19. februar 1941, 7.
40. Popović, Milić. „Napredak i budućnost Niške Banje.” *Vreme*, 3. avgust 1931, 4.
41. Rajčević, Uglješa. *Zatirano i zatrto. O uništenim srpskim spomenicima*. Novi Sad: Prometej, 2001.
42. S. P. „Prema novom generalnom planu Niška Banja treba da postane jedna od najuređenijih i najlepših naših banja.” *Vreme*, 8. jun 1940, 10.
43. S. S. „Završeno je novo kupatilo u Niškoj Banji.” *Politika*, 16. jun 1935, 11.
44. Stanković, Nikola. „Niška Banja: Modern Architecture For A Modern Spa.” In *On The Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, edited by J. Bogdanović, L. Robinson, and I. Marjanović, 247–268. Leuven: Leuven University Press, 2014.
45. Stanojević, Milena. *Moderna kuća u Nišu i Niškoj Banji (1918–1941)*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011.
46. Stefanović, Tadija. *Tokovi u srpskoj arhitekturi (1935–1941)*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, 2014.
47. Šijački, Milan D. *Niška Banja: njen istorijski, lekoviti i praktični značaj*. Niš: Grafika, 1937.
48. T. „Niška Banja je sve lepša.” *Pravda*, 25. jul 1939, 7.
49. Toševa, Snežana. *Branislav Kojić*. Beograd: Građevinska knjiga, 1998.
50. Vasić, Jovica. *Niška Banja*. Niš: Galaksijanis, 2019.

**An Overview of the Architectural and Urban Development
of Niška Banja (1918–1941)**

Abstract: The interwar period (1918–1941), shaped by profound geopolitical complexity, witnessed the emergence of numerous dichotomous and pluralistic paradigms across various domains of social reality. Architectural culture, closely aligned with the dynastic identity of the era, began to shape the physical environment of previously marginalised areas, thanks to the contributions of distinguished individuals and visionary designers. Within this framework, the paper explores the architectural and urban development of Niška Banja during the interwar period. Selected examples illustrate key stylistic features that defined the settlement's architectural transformation. The analysis highlights the contributions of architects from Belgrade, local engineers from Niš, and Russian émigré architects, alongside the influence of modernist principles in shaping the built environment. Additionally, the study considers the socio-political dimensions of urban expansion, particularly through the roles of King Alexander I Karađorđević (1888–1934) and high-ranking officials such as Dragiša Cvetković (1893–1969), the last Prime Minister of the Kingdom of Yugoslavia. Their involvement fostered increased interest and investment in both private and public construction projects in the area.

Following the initial initiatives of King Alexander and Dragiša Cvetković, members of the interwar elite began commissioning private villas in Niška Banja. This influx of prominent residents and seasonal visitors necessitated more systematic urban planning and the construction of public facilities. Given Niška Banja's geographical setting and its natural thermal springs, these developments primarily included hospitality and healthcare infrastructure.

Keywords: architecture, urban planning, interwar period, Niška Banja, King Alexander I Karađorđević

Jovana N. Đorđević¹

Fakultet za obrazovanje učitelja i vaspitača
Univerzitet u Beogradu
Fakultet pedagoških nauka u Jagodini,
Univerzitet u Kragujevcu
Republika Srbija

UDK 73/76:373.2

DOI 10.5937/ZbAkU2413230D
pregledni rad

Miloš M. Đorđević²

Fakultet pedagoških nauka u Jagodini
Univerzitet u Kragujevcu
Republika Srbija

Kristinka I. Selaković³

Pedagoški fakultet u Užicu
Univerzitet u Kragujevcu
Republika Srbija

Koncept predškolske likovne pedagogije kao prostora umetničke koprodukcije dece i odraslih

Apstrakt: Teorije predškolskog likovnog vaspitanja i obrazovanja od kraja 20. veka preispituju svoje utemeljenje u znanjima razvojnih teorija i pedocentričnih pedagogija, pronalazeći svoje nove metodološke i kritičke alate u postmodernim teorijama. Rekonceptualizaciji modernističkih univerzalizama likovne pedagogije odraženih u konceptima kao što su stadijumi likovnog razvoja, dečja umetnost i likovno izražavanje kao samo-ekspresija, naročito su doprinele sociokulturna teorija i sociologija detinjstva. Najznačajniji zaokret u teoriji likovnog vaspitanja i obrazovanja desio se priznavanjem socijalnih faktora kao relevantnih za razvoj dečjeg likovnog izraza, čime se promenilo i razumevanje prirode dečjeg likovnog stvaralaštva, sa ideje biološki uslovljene i univerzalne, na njeno razumevanje kao društvene i zavisne od socio-kulturnog konteksta. Promene u teorijskim pretpostavkama uslovile su i preispitivanje pedagoških praksi koje se primenjuju u oblasti likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta, a koje su dominantno bile zasnovane na konceptima pedocentrične pedagogije. Iz nove perspektive, socijalne interakcije bivaju viđene kao ključni faktori u procesima dečjeg učenja i u domenu likovnog izražavanja. Cilj rada je da se sagleda i predstavi teorijski

1 <https://orcid.org/0000-0002-8696-6513>; avramjov@yahoo.com

2 <https://orcid.org/0000-0002-3235-2516>; djordjevicmilos@yahoo.com

3 <https://orcid.org/0000-0003-4058-7259>; selakovick@gmail.com

okvir koji je postavio osnovu za definisanje koprodukcije kao novog pedagoškog pristupa, poželjnog u praksi institucionalnog likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta.

Ključne reči: predškolska likovna pedagogija, dečja umetnost, sociokulturna teorija, treći pedagoški prostor, koprodukcija dece i odraslih.

Rad primljen 14. 3. 2025.

Rad prihvaćen 8. 5. 2025.

Uvod

Jedan od izuzetno važnih doprinosa modernističke likovne pedagogije, razvijane u prvoj polovini 20. veka, jeste koncept *dečje umetnosti*. Ličnost, zahvaljujući kojoj je ovaj koncept postao opšte prihvaćen širom Evrope, a zatim i van granica ovog kontinenta, bio je bečki umetnik modernizma i pedagog Franc Čižek (Franz Čižek). Kao kontrast likovnoj pedagogiji 19. veka koja je podrazumevala kopiranje, vrednovanje realistične reprezentacije i odbacivanje slobodnih dečjih likovnih radova kao besmislene žvrljotine, koncept dečje umetnosti na pedagošku scenu uvodi novu perspektivu gledanja na samostalne dečje likovne kreacije kao na svojevrsna umetnička dela. Prema Čižekovom viđenju, ono što treba vrednovati u dečjim radovima jeste njihova imaginacija, sećanje i introspekcija na osnovu kojih nastaju najoriginalnija dela, zbog čega u procesu podučavanja dece treba izbaciti metode kopiranja i instrukcije (Laven, 2016). Suštinu Čižekove pedagogije odlično opisuje njegova izjava: „Ja nisam pedagog, već pre onaj koji budi, provokator, stimulator i katalizator!“ (prema Laven, 2016: 182). Tako je postavljen temelj dugogodišnjoj praksi likovne pedagogije rada sa decom predškolskog uzrasta, koja je centrirana na prirodne potrebe deteta i koja osuđuje svaki uticaj spoljašnjih faktora na urođenu dečju umetničku sposobnost – pedocentrična likovna pedagogija.

Ovaj rad nastao je sa ciljem da se sagleda i predstavi teorijski okvir koji je postavio osnovu za definisanje koprodukcije kao novog pedagoškog pristupa, poželjnog u praksi likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta. Prikazaćemo na koji način je promena modernističke paradigme dečjeg likovnog stvaralaštva krajem 20. veka uticala na razvijanje novih ideja o mogućim pristupima likovnoj pedagogiji u sistemu predškolskog vaspitanja i obrazovanja u svetu. Pristupajući ovoj temi iz postmoderne perspektive, oslanjamo se na uvide i preporuke autora koji su svoj rad zasnovali na konceptima postmodernizma, poststrukturalizma, sociokulturne teorije i sociologije detinjstva. Promene u teorijskim pretpostavkama očekivano su uslovile i preispitivanje pedagoških praksi koje se primenjuju u sistemu likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta.

Prevazilaženje pedocentrične likovne pedagogije

Pedocentrični pristup likovnoj pedagogiji utemeljen je na razvojnoj teoriji, odnosno na razumevanju razvoja dečjeg likovnog izražavanja kao linearnog napretka kroz hijerarhijski uspostavljene faze od besmislenog škrabanja do realistične reprezentacije. Ovaj pristup posebno je postao cenjen zahvaljujući promociji pedagoškog rada Franca Čižeka i teorije mentalnog i kreativnog rasta Viktora Levenfelda (Viktor Lowenfeld), koji je na crtež gledao kao na produkt dečje samoekspresije (Darling Kelly, 2004: 114; Hurwitz and Day, 2007; Laven, 2016; Malvern, 1993; Reynolds, 1933; Thompson, 2012). Bazirajući se na uverenju da deca spontano i prirodno pristupaju svojim likovnim aktivnostima, izražavajući sopstvene ideje, emocije i imaginaciju, te da su svojevrсни umetnici koji tako proizvode i specifičnu vrstu *dečje umetnosti*, pedocentrična likovna pedagogija zastupa neintervenisanje vaspitača u procese likovnog rada dece (Hurwitz and Day, 2007; Lowenfeld and Brittain, 1964). Neintervencijom se u ovom kontekstu podrazumeva: izbegavanje vaspitača da na bilo koji način utiču na procese razvijanja dečjeg likovnog izraza, nameću svoje mišljenje i estetiku deci preko sugestija, komentara ili čak odgovora na dečja pitanja; izbegavanje vaspitača da naruše dečji likovni rad bilo kakvim ličnim likovnim doprinosom; uskraćivanje deci (kao oblika zaštite od) bilo kakvih primera umetničkih dela, umetnosti odraslih i dela popularne vizuelne kulture; nedopuštanje kopiranja radova vršnjaka ili bilo kojih drugih uzora. Aktivna uloga vaspitača u ovom pristupu likovnog vaspitanja i obrazovanja, prepoznata je u obezbeđivanju podsticajne sredine i adekvatnog likovnog materijala i pribora za rad, a preporučene metode rada odnose se na motivisanje dece kroz dijalog da se što slobodnije izraze (Bresler, 1994; Laven, 2016; Wilson and Wilson, 1977; Winner and Drake, 2022: 67). Iako su brojni savremeni autori uvideli da Čižekov pristup ipak nije bio dosledan neintervenisanju (videti više u Hurwitz Day, 2007; Laven, 2016; Maravić, 2014b; Stankiewicz, 2007; Wilson, 2007), uverenje da se dečji likovni razvoj najbolje odvija u prostoru zaštićenom od uticaja sredine preneo se i u 21. vek u različitim varijacijama (Bresler, 1994; Thompson, 2009, 2012). Međutim, razvoj postmodernih teorija, a naročito poststrukturalizam, omogućava da se opisani diskurs likovne pedagogije proširi elementima sociokulturne teorije, čime je započet proces rekonceptualizacije modernističkih univerzalizama u likovnom vaspitanju i obrazovanju, odraženih u konceptima kao što su *stadijumi likovnog razvoja* i *dečja umetnost*. Posebno je značajan bio doprinos sociokulturne teorije razmatranju ovog pitanja, omogućivši priznavanje socijalnih faktora kao relevantnih za razvoj dečjeg likovnog izraza i uspostavljanje nove perspektive gledanja na razvoj likovnog stvaralaštva kao zavisnog od društvenih i kulturoloških konteksta.

Prve uticajne ideje za razvijanje i uvažavanje pedagoške prakse koja podrazumeva svesno uključivanje odraslog (u našem slučaju vaspitača) u procese

učenja deteta, omogućio je Lev Vigotski (Lev Vygotsky) svojom sociokulturnom teorijom i konceptom rada u *zoni narednog razvoja* (Vygotsky, 1987). Vigotski učenje dece objašnjava kao proces interakcije sa osobama koje su iskusnije od njih samih, bilo da su to vršnjaci, starija deca ili odrasle osobe iz porodice i okruženja. Jedna od pedagoški veoma značajnih ideja ove teorije, tiče se uloge aktivnosti *imitacije* u procesu učenja. Njome se ukazuje da su deca prilikom imitiranja u kolektivnim aktivnostima ili pod vođstvom odraslih sposobna da urade postignu mnogo više. Objašnjavajući način na koji učenje doprinosi razvoju, Vigotski predlaže tezu da je: „(...) esencijalna karakteristika učenja to što kreira zonu narednog razvoja; odnosno, učenje budi raznovrsne unutrašnje razvojne procese koji mogu da funkcionišu jedino kada je dete u interakciji sa ljudima iz svog okruženja ili sarađuje sa svojim vršnjacima.“ (Ibid: 90). Rekonceptualizacija razumevanja razvoja uslovlila je promene u konceptualizaciji okvira programa vaspitanja i obrazovanja fokusom na značaj participacije i udružene aktivnosti zajednice, kao načina učenja i razvoja; isticanjem sociokulturnog konteksta dečjeg učenja; razumevanjem učenja kao ko-konstrukcije značenja kroz participaciju (Krnjaja, Pavlović Breneselović, 2013).

Doprinos razvoju postmodernih teorijskih orijentacija predškolske pedagogije, pa time i likovne pedagogije, omogućio je razvoj sociologije detinjstva, kao paradigme koja je ponudila novo viđenje detinjstva kao društvene kategorije, koja je vredna sama po sebi i koja upućuje kritiku razvojnoj teoriji, koja decu definiše kao *bića u postajanju* (Tomanović, 2004). Jedno od njenih ključnih obeležja jeste sagledavanje dece kao aktivnih i kompetentnih socijalnih aktera u svojim zajednicama (Tomanović, 2004; Pavlović Breneselović, 2015). Druge odlike ove paradigme uključuju razumevanje da su dečji društveni odnosi i kulture vredni istraživanja po sopstvenom pravu; da deca poseduju sopstveni glas koji treba slušati i ozbiljno prihvatiti; da deca doprinose društvenim resursima i produkciji; i da odnos između odraslih i dece podrazumeva stalnu vezu odnosa moći (Dahlberg, Moss, Pence, 2005).

Teorijske postavke sociokulturne teorije razvoja i učenja, sociologije detinjstva i poststrukturalizma, uslovile su sagledavanje deteta „(...) kao agensa, kompetentnog učesnika u sopstvenom učenju, bogatog potencijalima; shvatanje značaja proaktivizma i participacije deteta; isticanje kolaboracije u razvijanju zajednice prakse dece i odraslih u kojoj se kroz interakcije uzajmano transformišemo“ (Pavlović Breneselović, 2015: 13). U tom smislu, odbacuje se slika dece kao zavisnih entiteta i prepoznaje važnim aktivno učešće dece u procesu odlučivanja, njihovo pravo na izbor i mogućnost uticanja na događanja i situacije u koja su uključena, dok je način njihove participacije određen razvijajućim kapacitetima dece, iskustvom i njihovim obrazovanjem (James, Prout, 2005; Krnjaja, Pavlović Breneselović, 2013; Pavlović Breneselović, 2015).

U postmodernu shvaćenoj pedagogiji, odbacuju se transmisivne metode koje ispisuju korpus prethodno utvrđenog znanja na *tabulae rasae*, kao i pedocentrični

pristupi zarad pristupa koji podrazumevaju zajedničko konstruisanje znanja svih uključenih strana u tom procesu (Dahlberg and Moss, 2005; Krnjaja, 2014). Da bi se omogućilo zajedničko konstruisanje znanja i značenja, neophodno je negovanje poštovanja različitosti, koje za sobom povlači prihvatanje ideje *slušanja* i *dijaloga* kao centralnih motiva ili principa postmoderno shvaćene pedagogije (Dahlberg and Moss, 2005; Krnjaja, Pavlović Breneselović, 2013; Rinaldi, 2021). Ova dva koncepta najpre su definisana u okviru *Redo Emilia pristupa* (Reggio Emilia Approach). *Slušanje* se u okviru Redo Emilia pristupa opisuje kao: osetljivost osobe na različite načine povezivanja sa drugima; metafora otvorenosti i senzitivnosti da slušamo i budemo saslušani, ne samo učima već svim čulima (vida, dodira, mirisa, ukusa, orijentacije); kao slušanje hiljade jezika, simbola i šifara koji se koriste u komunikaciji i izražavanju; aktivni glagol koji podrazumeva interpretaciju, davanje značenja porukama i vrednosti onima koji ih šalju; premissa za bilo koji odnos u učenju; „kontekst slušanja“ gde pojedinac uči da sluša i pripoveda i oseća se legitimnim da predstavi svoje teorije i ponudi sopstvene interpretacije specifičnih pitanja (Rinaldi, 2021). Kao takvo, uviđa se da slušanje ne predstavlja lak zadatak, već zahteva duboku posvećenost pojedinca, budući preduslov za bilo koji odnos u procesu učenja, a ovako postavljena pedagogija naziva se još i *pedagogijom kao mestom etike i susreta* (Dahlberg and Moss, 2005: 92). Došlo se do zaključka da *slušanje* omogućava preispitivanje i rekonceptualizaciju tradicionalnih uverenja o dečjim likovnim aktivnostima (Thompson, 2009). Iako se u Redo pristupu ne mogu pronaći ideje usko usmerene na pitanja likovne pedagogije, mnoge ideje, shvatanja i principi ovog pristupa, omogućili su nove teorijske alate savremenim likovnim pedagozima za preispitivanje zadataka, funkcije i metoda, kojima likovno vaspitanje u predškolskom uzrastu treba da se vodi (Thompson, 2015; Kind, 2018).

Razmatranje društvenih i kulturloških faktora kao relevantnih u kontekstu razmišljanja o dečjim likovnim aktivnostima, uporedo sa preispitivanjem teorija razvoja dečjeg likovnog izraza, dovodi u pitanje i modernističko razumevanje *likovnog izražavanja kao samo-ekspresije*. Predlog da se na dečje likovne aktivnosti gleda kao na društvenu praksu, koji je na početku 21. veka ponudio i obrazložio Pirson (Pearson, 2001), naišao je na entuzijastično odobravanje značajnog broja autora koji se bave pitanjem likovne pedagogije (Cabral, 2018; Ivashkevich, 2009; Rech, 2018; Thompson, 2009, 2012). Ključna premissa ove ponuđene perspektive podrazumeva udaljavanje od karakteristika dečjeg likovnog izraza, definisanih razvojnom teorijom, kao prirodno uslovljenog procesa koji se razvija po jasno utvrđenim fazama bez uticaja sredine ili spoljašnjih faktora. Dodatno, Redo Emilia pristup doprineo je uspostavljanju novih teorijskih oslonaca postmoderne likovne pedagogije shvatanjem likovnog izraza dece kao jednim od njihovih „hiljadu jezika“ (Edwards, Gandini, Forman, 1998), koji deca koriste u istraživanju i konstruisanju značenja i beleženju svojih ideja (Thompson, 2012).

Jedan od problema u tradicionalnoj teoriji dečjih crteža, Pirson prepoznaje i u poistovećivanju dečjih crteža sa likovnom reprezentacijom zbog čega se stavljaju u ravan sa umetničkim delima, odnosno procenjuju se na osnovu formalnih i estetskih karakteristika (Pearson, 2001: 351). Posmatranje crteža kao reprezentacije odražava ideju da crtež predstavlja reprodukciju objektivnog sveta na što približniji način, pa se procenjivanje crteža zasniva na merilu sličnosti između reprezentacije i modela iz stvarnosti, odnosno realističnosti prikaza (Atkinson, 2002).

Kriterijum realističnosti dečjeg likovnog prikaza upravo i jeste jedan od faktora koji je omogućio razvijanje teorije faza razvoja dečjeg crteža, a koja je u pedagoškom kontekstu uslovila pedocentrični pristup. Umesto toga, predlaže se novo razumevanje dečjeg crtanja kao procesa označavanja, odnosno vizuelne produkcije (Ibid.). S obzirom da je razumevanje umetnosti kao komunikativne aktivnosti zamenilo tradicionalno shvatanje likovnih aktivnosti kao čisto afektivnih, otvoren je prostor i za preispitivanje uloge vaspitača u kontekstu likovnog vaspitanja i obrazovanja. Sa novim teorijama, koje se kritički postavljaju prema tradicionalističkom teorijskom diskursu, ukazuje se na neophodnost revizija samih principa pedagoške prakse, kao i pedagoških i didaktičkih koncepcija u domenu likovnog vaspitanja i obrazovanja (Maravić, 2014a). Naime, ako likovni izraz nije jedino samo-ekspresija deteta, već jezik izražavanja, onda se od vaspitača očekuje aktivno uključivanje u procese dečjih likovnih aktivnosti kako bi doprineli razvijanju ovog jezika (Thompson 2012.).

Uviđanjem da je uloga odrasle osobe neophodna u struktuiranju i podržavanju procesa učenja dece, odbacuje se tradicija neintervenisanja u praksi likovnog vaspitanja i obrazovanja. Umesto toga, intervencija, kao vid instrukcije, saradnje ili pomoći deci tokom likovnog rada, biva prepoznata kao poželjna u meri u kojoj vaspitač održava balans između svog uticaja i dečjeg samostalnog i samovoljnog angažmana u likovnim aktivnostima (McClure et al., 2017; Thompson, 2012). Takođe, imitiranje, ili u kontekstu likovne pedagogije *kopiranje*, biva prihvaćeno kao vredna i validna aktivnost u procesu učenja – kopiranjem se usvajaju vizuelne konvencije, a značajan broj savremenih istraživanja pokazuje su da su deca generalno sklona ovoj praksi (Rech, 2018).

Prihvatanje slike deteta kao kompetentnog učesnika, bogatog potencijalima u procesima sopstvenog učenja, uvažavanje značaja participacije deteta i prihvatanje kolaboracije i interakcije kao ključnog pristupa u građenju zajednice učenja dece i odraslih, razvijeni su predlozi za praksu postmoderne likovne pedagogije koja bi unutar institucionalnog predškolskog vaspitanja i obrazovanja podrazumevala koncept *trećeg pedagoškog prostora* i *umetničke koprodukcije* dece i odraslih.

Treći pedagoški prostor u predškolskom likovnom vaspitanju i obrazovanju

Uvažavanje ideje o ulozi dece kao ko-konstruktor znanja, kulture i sopstvenih identiteta, stvorilo je temelj i za izgradnju novog razumevanja dece kao „proizvođača i konzumera vizuelne kulture” (Wilson, 2007: 6). U tom smislu, stvoreni su uslovi za uvažavanje specifične vizuelne kulture dece, kao i za preispitivanje kompleksnosti odnosa između vizuelne kulture dece i odraslih, a u pedagoškom kontekstu to podrazumeva promišljanje načina na koje deca i odrasli međusobno utiču jedni na druge i vrše vizuelne kulturološke transakcije (Ibid.).

Na prvom mestu, važno je objasniti da novo razumevanje dečje vizuelne kulture prevazilazi ideje *dečje umetnosti*, opisane modernističkim diskursom dečje urođene kreativnosti i originalnosti (Wilson, Thompson, 2007). Grupa autora upozorila je da prilikom razmišljanja o dečjoj vizuelnoj kulturi, treba imati svest o postojanju različitih žanrova kojima deca pristupaju likovnom radu – sa jedne strane su pristupi likovnom radu uslovljeni dečjim razumevanjem očekivanja koje vaspitači imaju od njih, a sa druge strane su radovi koji nastaju kao autentični produkti dečjih interesovanja i razmišljanja (Bresler, 2002; Thompson, 2009, 2012; Wilson, 2007). Prema tome, likovni radovi nastali u vrtićima ne odražavaju uvek istinska interesovanja, ideje i razumevanja sveta dece, već su produkti uslovljeni atmosferom u pedagoškom prostoru vrtića; radovi koji nisu svojevolumino inicirani, već su nastali na osnovu tema i zahteva vaspitača. Stoga se na osnovu tih radova ne može izgraditi tačno razumevanje dece i dečjih likovnih radova (Thompson, 2009).

U okviru savremenih istraživanja likovne pedagogije, na decu se gleda kao na stvaraoce slika, likovnih objekata i značenja, čime se uvažava razumevanje da deca postoje u specifičnim sociokulturnim kontekstima i zajednicama, unutar kojih se u velikoj meri razvijaju i oblikuju njihova razmišljanja i interpretativni resursi (Ibid.). Na osnovu toga prepoznat je i nov izazov za likovne pedagoge i vaspitače, da upoznaju raznovrsnost okvira vizuelne kulture, u kojima deca žive i da pruže odgovarajući odgovor na te dečje svetove (Ibid.). Polazeći od gore predstavljenih ideja i teorija o položaju i ulozi deteta u zajednici i u procesima sopstvenog učenja, takođe se oslanjajući na postmoderne uvide o dečjem likovnom izražavanju i stvaralaštvu i o specifičnoj vizuelnoj kulturi dece, grupa autora iznela je kao predlog novog adekvatnog pristupa likovnom vaspitanju i obrazovanju, unutar institucionalnog programa predškolskog vaspitanja i obrazovanja, koncept *trećeg pedagoškog prostora* (Wilson, 2008; Thompson, 2009).

Detaljnijem objašnjavanju ovog novog pedagoškog prostora u kontekstu institucionalnog likovnog vaspitanja i obrazovanja, zajednički su pristupili Brent Wilson i Kristin M. Thompson (Wilson, Thompson, 2007). Autori najpre polaze od definisanja pedagogije kao jedne postavke sastavljene od zajednice individua i stvari koje ih motivišu na interakciju kao što su različite slike, umetnička dela, artefakti i

tekstovi, a u idealnoj pedagoškoj postavci ne bi postojale rigidne hijerarhije individua ni vizuelnih kulturoloških artefakata ni tekstova. U tom pedagoškom prostoru razvijala bi se zajednica onih koji uče i kreiraju, kao grupa zajednice učenja u kojoj je svaka ideja, tekst ili artefakt dovoljan povod da se postavi agenda učenja (Ibid.).

Da bi objasnio koncept *trećeg pedagoškog prostora*, Vilson ukazuje na dve vrste prostora u kojima se inače odvijaju aktivnosti dečjeg likovnog stvaralaštva. *Prostor prve pedagogije* obuhvata svojevoljni stvaralački rad deteta, koji je samoiniciran i koji se najčešće odvija po uzoru na modele savremene popularne i/ili komercijalne vizuelne kulture (stripovi, crtani filmovi, video igre) koji čine interesovanje deteta. U tom prostoru deca kreiraju sopstvenu vizuelnu kulturu. *Drugi pedagoški prostor* odnosi se na likovne aktivnosti koje se odvijaju u okviru institucionalnog programa vaspitanja i obrazovanja i gde nastaju likovni radovi inicirani od strane vaspitača (Wilson, 2008). *Treći pedagoški prostor*, prema Vilsonovom viđenju, nalazi se na margini institucionalnog vaspitno-obrazovnog programa, gde se podstiče razvijanje novih formi kulturoloških produkcija i značenja (Ibid.). To je prostor koji podrazumeva takvo okruženje i atmosferu, kojima se podstiče i inspiriše dečje kreiranje sopstvene vizuelne kulture u prisustvu odraslih. Njime se omogućava deci i odraslima da prevaziđu tradicionalno utemeljene uloge učesnika u pedagogiji, a odbacivanjem hijerarhijskih odnosa otvara se prostor razmeni međusobnih saznanja, iskustava i inspiracija, razmeni estetskih ukusa u umetnosti i savremenoj vizuelnoj kulturi (Ibid.).

Koncept *trećeg pedagoškog prostora* Thompson takođe objašnjava kao jedan prostor *između*, koji ne pripada sasvim ni deci ni vaspitačima, već je to prostor „(...) u kom oni zajedno kreiraju tekuću sadašnjost i predviđaju i odigravaju budućnost u kojoj su obe strane potpuno priznate i angažovane” (Thompson, 2009: 30). Polazeći od pretpostavke da autentičnu dečju vizuelnu kulturu i njihova interesovanja može razumeti upravo preko svojevoljnih radova dece, za Thompson je jedna od mogućnosti za otvaranje tog novog prostora, uvođenje strategije svakodnevnog dečjeg crtanja u blokovima za skiciranje. Ovim se deci pruža mogućnost izbora tema, usavršavanja tehnika koje lično njih interesuju, istraživanje onih aspekata realnosti koji njih intrigiraju, kao i da crtaju isključivo da bi zadovoljila i informisala sama sebe (Thompson, 1995, 1999). Ovaj svojevoljni likovni rad dece se u ovom kontekstu opisuje kao „(...) rad u kom deca samostalno određuju sadržaj, stil i nivo završenosti svog rada, koji otkriva individualne interese u odnosu na određene teme i idiosinkrazije stila i strategije” (Thompson, 2009: 29). Na osnovu takvih likovnih produkata, vaspitaču postaju dostupni podaci o dečjim karakterističnim načinima razmišljanja o crtanju i o svetu koji ih okružuje. Posebnu vrednost ti podaci dobijaju kada su sačuvani u jednom bloku za crtanje, pa mogu pružiti uvid u hronologiju, koja se može koristiti u svrhu pregleda i refleksije (Thompson, 1995). Kako autorka ističe, strategija crtanja u blokovima otvara novi pedagoški prostor u kom deca imaju priliku da „(...) iskažu, istraže i kritikuju akademske, logičke, racionalne,

birokratizovane, institucionalizovane i komercijalizovane prostore vaspitanja i obrazovanja kroz likovne aktivnosti koje im omogućavaju da razviju kreativni i politički angažman i tako postanu kritički građani unutar savremene kulture“ (Thomson, 2015: 556). U ovom pristupu odražena je potreba da se pronađe način za posvećeno *slušanje* dece (slušanje jednog od hiljadu dečjih jezika - likovnog), jer je prepoznato da to nije izvodljivo na osnovu dečjih radova koji su nastali na osnovu tema, zadataka i očekivanja postavljenih od strane vaspitača. U cilju razumevanja onoga što decu iz svakodnevnih iskustava motiviše i inspiriše na likovnu (re)prezentaciju, Thompson strategiju crtanja u blokovima za skiciranje uvodi u svoju redovnu pedagošku praksu.

*Koprodukcija dece i vaspitača u praksi predškolskog
likovnog vaspitanja i obrazovanja*

Uspostavljanjem ideje o zajednici učenja, u kojoj ne postoji hijerarhija nijedne od uključenih strana, kao osnovnog principa trećeg pedagoškog prostora, postavlja se temelj novim vidovima saradnje vaspitača i dece, u kojoj jednake strane udruženo rade na kreiranju zajedničkih slika (Wilson, 2008). Razvijanje novih pedagoških praksi i interakcija, koje podrazumevaju saradnju vaspitača sa decom u procesima stvaralačkih aktivnosti, otvara i novu perspektivu za preispitivanje koncepta *dečje umetnosti*. Dolazi se do pitanja ili problema autorstva radova koji nastaju u trećem pedagoškom prostoru. Naime, likovni produkti – crteži, slike, objekti, instalacije i drugo, koji su nastajali u vrtićima, do sada su nazivani *dečjim radovima*. Međutim, kada imamo ideje prethodno objašnjenih teorija o postojanju različitih žanrova dečjih likovnih radova, gde se autentičnim dečjim radovima razumeju isključivo radovi nastali svojevoljno ili van konteksta vaspitno-obrazovnih situacija u vrtićima, pitanje je da li se radovi koje vidamo izloženim u vrtićima mogu i dalje nazivati *dečjim*. U tom kontekstu je nastao koncept *školske umetnosti*, kako bi zamenio koncept *dečje umetnosti*, insistiranjem na uviđanju da uticaj odraslih na dečje likovno stvaralaštvo u okvirima institucionalnog vaspitanja i obrazovanja ipak postoji, bez obzira da li se on ogleda u zadavanju likovne teme ili problema, određivanju likovne tehnike ili druge vrste instrukcije od strane vaspitača (Thomson, 2009).

Novi pristup praksi likovne pedagogije, traži prevazilaženje tradicionalno shvaćenih odnosa vaspitača i dece, u kojima vaspitači deci zadaju teme za rad, obezbeđuju materijal i motivišu ih (Cinquemani, 2018). Postmoderni razumevanje pedagogije zahteva razumevanje interakcija koje se odvijaju u pedagoškim prostorima, kao i razumevanje na koje načine te interakcije podrazumevaju uticaj uključenih aktera jednih na druge. Umesto dosadašnjih pristupa (kada vaspitač zadaje teme likovnog rada), postmoderni shvaćena likovna pedagogija poziva vaspitače da dozvole deci da ponude sopstvene ideje, ali i da se i sami uključe u zajednički kreativni rad sa decom kao vida

demokratske umetničke kolaboracije (Cinquemani, 2018; Wilson, 2007). U prostoru demokratske saradnje, deca imaju slobodu da podele ono što znaju i žele da saznaju. Pored toga, podstiče se zajedničko upuštanje odraslih sa decom u procese saznavanja, u kojima je svaka individua uključena u konstrukciju znanja kao instrument društvene promene (Cinquemani, 2018). Treći pedagoški prostor, u domenu likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta, nedvosmisleno odbacuje pedocentrične prakse i ideje dečjeg likovnog izraza kao samo-ekspresije, ali i zahteva od vaspitača puno truda i svesti, kako tokom saradničkih likovnih aktivnosti ne bi sopstvenom vizuelnom kulturom i slikama ugrozio samopouzdanje dece u njihovom ličnom pristupu rešavanju likovnih problema (Kind, 2018). Razvijanje prakse koprodukcije u likovnim aktivnostima traži od vaspitača da se *kreću* zajedno sa nastajućim slikama i eksperimentisanjima dece, uz uvek prisutnu svest o zahtevnosti i tenziji koje to nosi (Ibid.). Isto tako se očekuje razumevanje i uvažavanje specifične vizuelne kulture dece, ali i uviđanje neminovnog upliva vizuelne kulture odraslih u taj zajednički, deljeni pedagoški prostor (Wilson, 2007).

Koje konkretne elemente bi trebalo da podrazumeva umetnička koprodukcija dece i vaspitača? Na prvom mestu, bitno je naglasiti da je koprodukcija pojam kojim se, u kontekstu našeg domena, označava praksa saradnje dveju ili više različitih strana koja se odvija u aktivnostima produkcije radova likovne ili vizuelne prirode. U kontekstu vaspitno-obrazovne prakse, to bi podrazumevalo svesnu i namernu angažovanost vaspitača u aktivnostima dečjeg crtanja, slikanja, građenja objekata, jednom rečju udruženi stvaralčki rad odraslih i dece u kom nijedna strana ne dominira (Wilson, 2007; Cinquemani, 2018). U tim procesima zajedničkog kreiranja slika i objekata, od vaspitača se očekuje, ne da određuje teme, korake, zadatke, već da bude angažovan u ravnopravnoj razmeni veština, znanja i ideja sa decom (Cinquemani, 2018). Budući pažljiv posmatrač dece, koji osluškuje njihova interesovanja, inspiracije i ideje, očekuje se od vaspitača da u procese koprodukcije sa decom unosi svoja znanja i umenja, ne sa ciljem da decu nauči konkretnim veštinama, već da pažljivo i odmereno doprinese rešavanju reprezentacionih problema sa kojima se deca suočavaju (Kind, 2018).

Baveći se ovom temom, Vilson ukazuje na nužnost razumevanja „vizuelnih kulturoloških transakcija“ koje se tokom umetničkih koprodukcija odvijaju između dece i odraslih (Wilson, 2007: 6). Produkti koji bi nastali ovakvim vidom saradnje, predstavljali bi rezultat zajedničkog učešća, truda, transformacija, zabeleški složenih putanja učenja i međusobnog deljenja. Bile bi to slike konstruisanih značenja, koje bi u sebi nosile vrednosti, tekstove, interpretacije svih strana uključenih u taj proces – i dece i vaspitača (Ibid.). Prema tome, ukoliko govorimo o likovnim ili vizuelnim produktima koji nastaju u *deljenom* pedagoškom prostoru, u kom se odvija ravnopravna saradnja dece i vaspitača, postavlja se pitanje kako će se nazvati ta novo-prepoznata klasa slika. Vilsonov predlog je da saradnju odraslih i dece treba razumeti kao vid

prevazilaženja vizuelne kulture koja je samo dečja i vizuelne kulture koja je samo kultura odraslih, zbog čega predlaže da naziv tako nastalih artefakata bude „saradničko drugo od“ (Wilson, 2007: 9). *Drugo od* označava činjenicu da je u saradnji nastao produkt koji nije isključivi rezultat doprinosa nijedne od uključenih strana u saradnji, a postmoderni pristupi umetnosti pružaju slobodu da se priznaju i uvažavaju ovakve prakse saradnje (Ibid.).

Dodatna pitanja, koja prema mišljenjima Vilsona i Tompson, takođe treba obuhvatati prilikom interpretacije radova nastalih u koprodukciji odraslih i dece, zarad razumevanja njihovih značenja, odnosila bi se na sledeće: Ko (individua ili grupa individua) je ovo napravio?; U čijem interesu je ovo napravljeno?; Koje i čije vrednosti i pretpostavke ovo delo nosi?; Koji je udeo doprinosa deteta, koji udeo vaspitača u kreiranju tog dela?; Koji procesi su realizovani samostalno od strane deteta, a koji u saradnji sa vaspitačem ili isključivo od strane vaspitača?; Pod kojim uslovima je ovaj rad nastao?; Na čiju inicijativu je rad nastao?; i drugo (Wilson, Tompson, 2007).

Zaključak

Razvijanje nove prakse likovnog vaspitanja i obrazovanja dece predškolskog uzrasta zahteva poznavanje i razumevanje vrednosti koje donosi postmoderna likovna pedagogija. Potrebno je prevazići mnoge modernističke koncepte i konstruite likovne pedagogije, od pedocentričnog pristupa likovnoj pedagoškoj praksi, preko vrednovanja dečjeg likovnog izraza isključivo kao vida samo-ekspresije, do negovanja ideje *dečje umetnosti*. Ovo podrazumeva uviđanje razlike između *dečje* i *školske umetnosti*, što zahteva svest o značajnoj ulozi vaspitača kao faktora u procesima dečjih likovnih aktivnosti. Oslanjajući se na ideje sociokulturne teorije, postmoderni pristup likovnoj pedagogiji objašnjava da uticaj koji vaspitač ima na procese dečjih likovnih aktivnosti, nije sam po sebi nepoželjan, već da je važno da vaspitači imaju svest o njemu kako bi mogli pristupiti likovnom vaspitanju i obrazovanju u duhu demokratskih oblika saradnje sa decom.

U skladu sa razumevanjem dece kao kompetentnih aktera u svom društvu, učenju i življenju i u skladu sa razumevanjem saradnje kao osnove odnosa između dece i odraslih u vaspitno-obrazovnom kontekstu, u okviru likovnog vaspitanja i obrazovanja podstiče se umetnička koprodukcija, odnosno ravnopravna stvaralačka saradnja vaspitača sa decom, kao poželjni pedagoški pristup. Otvaranjem *trećeg pedagoškog prostora* unutar programa institucionalnog vaspitanja i obrazovanja, vaspitači se pozivaju da u likovnom vaspitanju i obrazovanju razvijaju saradnički pristup likovnim aktivnostima sa decom. Transparentnim deljenjem autorstva nad zajednički kreiranim likovnim radovima, vaspitači dobijaju priliku da javno preispituju odnose moći i preispituju svoju ulogu u kreiranju vizuelne kulture dece i odraslih. Shvatanje likovne

pedagogije kao prostora umetničke koprodukcije dece i vaspitača, otvara vrata novim strategijama učenja dece i odraslih, kao model za uspostavljanje demokratskih odnosa.

Uviđamo da izložene promene u teorijskim osnovama postmoderne likovne pedagogije znatno menjaju razumevanje pristupa likovnom vaspitanju i obrazovanju dece predškolskog uzrasta. Uvođenje novih koncepata, poput koncepta trećeg pedagoškog prostora i ideje umetničke koprodukcije vaspitača i dece kao pristupa realizaciji likovnih aktivnosti u vrtićima, poziva i na preispitivanje programa za obrazovanje vaspitača. Promišljanju ovih promena neophodno je pristupiti u skladu sa zakonskim okvirima i politikom predškolskog vaspitanja i obrazovanja zemlje. Smatramo da u kontekstu naše zemlje postoje dobri uslovi za pristupanje ovom problemu, s obzirom da se aktuelni program predškolskog vaspitanja i obrazovanja oslanja na doprinose gore predstavljenih teorija sociologije detinjstva, sociokulturne teorije, poststrukturalizma i postmodernizma (Pravilnik, 2018). U tom smislu, iznosi se i preporuka za daljim obrađivanjem ove teme unutar naše akademske zajednice u domenu predškolske i likovne pedagogije, kako bi se ovo pitanje istražilo različitim metodološkim pristupima.

REFERENCE:

1. Atkinson, David. 2002. *Art in Education: Identity and Practice*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
2. Bresler, Liora. 1994. "Imitative, Complementary, and Expansive: Three Roles of Visual Arts Curricula." *Studies in Art Education* 35 (2): 90–104.
3. Bresler, Liora. 2002. "School Art as a Hybrid Genre: Institutional Contexts for Art Curriculum." In L. Bresler and C. M. Thompson, eds., *The Arts in Children's Lives: Context, Culture and Curriculum*, 169–184. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
4. Cabral, Marta. 2018. "Fighting the Mad King: Play, Art, and Adventure in an Early Childhood Art Studio." In C. M. Schulte and C. M. Thompson, eds., *Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood*, 77–92. Gewerbestrasse: Springer International Publishing AG.
5. Cinquemani, Shana. 2018. "Artistic Encounters: Ethical Collaborations Between Children and Adults." In C. M. Schulte and C. M. Thompson, eds., *Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood*, 61–76. Gewerbestrasse: Springer International Publishing AG.
6. Dahlberg, Gunilla, and Peter Moss. 2005. *Ethics and Politics in Early Childhood Education*. Abingdon, New York: Routledge Falmer.
7. Dahlberg, Gunilla, Peter Moss, and Alan Pence. 2005. *Beyond Quality in Early Childhood Education and Care: Postmodern Perspectives*. London & New York: Routledge Falmer.
8. Darling Kelly, Donna. 2004. *Uncovering the History of Children's Drawing and Art*. Westport, London: Praeger Publishers.
9. Đorđević, Jovana. 2024. „Promena paradigme u istraživanju dečijeg likovnog stvaralaštva.” In S. Filipović, ed., *Umetnost i obrazovanje: Savremene metode i koncepti obrazovanja u oblasti umetnosti (Zbornik radova II)*, 77–91. Novi Sad: Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu.

10. Edwards, Carolyn, Lella Gandini, and George Forman. 1998. "Introduction: Background and Starting Points." In C. Edwards, L. Gandini, and G. Forman, eds., *The Hundred Languages of Children: The Reggio Emilia Approach Advanced Reflections*, 5–26. Second edition. ALEX Publishing.
11. Hurwitz, Al, and Michael Day. 2007. *Children and Their Art: Methods for the Elementary School*. 8th ed. Belmont: Thomson Wadsworth.
12. Ivashkevich, Olga. 2009. "Children's Drawing as a Sociocultural Practice: Remaking Gender and Popular Culture." *Studies in Art Education* 51 (1): 50–63.
13. James, Allison, and Alan Prout. 2005. "Introduction." In A. James and A. Prout, eds., *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*, 1–6. London, Washington D.C.: Falmer Press.
14. Kind, Sylvia. 2018. "Collective Improvisations: The Emergence of the Early Childhood Studio as an Event–Full Place." In C. M. Schulte and C. Marmé Thompson, eds., *Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood*, 5–21. Gewerbestrasse: Springer International Publishing AG.
15. Krnjaja, Živka, and Dragana Pavlović Breneselović. 2013. "Quality Early Childhood Education Curriculum Framework in Postmodern Perspective." In M. Despotović, E. Hebib, and B. Nemeth, eds., *Contemporary Issues of Education Quality*, 13–29. Beograd: Institute for Pedagogy and Andragogy.
16. Krnjaja, Živka. 2014. „Ideologije obrazovnih programa: Šta očekujemo od obrazovanja. Stanje i perspektive u Srbiji." *Sociologija* LVI (3): 286–303.
17. Laven, R. 2016. "Franz Cizek and the Viennese Juvenile Art." In C. S. G. Aranha and R. Iavelberg, eds., *Espaços da Mediação: A arte e suas histórias na educação*, 181–202. São Paulo, Brazil: MAC USP.
18. Lowenfeld, Victor, and W. Lambert Brittain. 1964. *Creative and Mental Growth*. New York: The Macmillan Company.
19. Malvern, S. B. 1993. "Inventing 'Child Art': Franz Cizek and Modernism." *British Journal of Aesthetics* 33 (3): 262–272.
20. Maravić, Manojlo. 2014a. "Moderne i postmoderne osnove umetničkog obrazovanja: Od likovne ka vizuelnoj kulturi." *Nastava i obrazovanje* 2: 203–214.
21. —. 2014b. „Socijalne konstrukcije pojma dečje umetnosti." *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja* 46 (2): 385–398.
22. McClure, Marissa, Patricia Tarr, Christine Marmé Thompson, and Angela Eckhoff. 2017. "Defining Quality in Visual Art Education for Young Children: Building on the Position Statement of the Early Childhood Art Educators." *Arts Education Policy Review* 118 (3): 154–163.
23. Pavlović Breneselović, Dragana. 2015. *Gde stanuje kvalitet (Knjiga 2): Istraživanje sa decom prakse dečjeg vrtića*. Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
24. Pearson, Phil. 2001. "Towards Theory of Children's Drawing as Social Practice." *A Journal of Issues and Research* 42 (4): 348–365.
25. Pravilnik o osnovama programa predškolskog vaspitanja i obrazovanja. 27/2018, 88/27. *Službeni glasnik RS*.
26. Reynolds, Clara P. 1933. "Child Art in the Franz Cizek School in Vienna." *Childhood Education* 10 (3): 121–126.

27. Richards, Rosemary. 2018. "Sensitive and Supportive Interactions: Tuning into Children's Request for Help During Art-Making." In C. M. Schulte and C. Marmé Thompson, eds., *Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood*, 93–116. Gewerbestrasse: Springer International Publishing AG.
28. Rinaldi, Carlina. 2021. *In Dialog with Reggio Emilia: Listening, Researching and Learning*. 2nd ed. London, New York: Routledge.
29. Rech, Leslie. 2018. "'Now We All Look Like Rapunzels': Drawing in a Kindergarten Writing Journal." In C. M. Schulte and C. Marmé Thompson, eds., *Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood*, 39–60. Gewerbestrasse: Springer International Publishing AG.
30. Stankiewicz, Mary Ann. 2007. "Capitalizing Art Education: Mapping International Histories." In L. Bresler, ed., *International Handbook of Research in Arts Education*, 7–30. Dordrecht: Springer.
31. Tomanović, Smiljka, ed. 2004. *Sociologija detinjstva: Sociološka hrestomatija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
32. Thompson, Christine Marmé. 1995. "'What Should I Draw Today?' Sketchbooks in Early Childhood." *Art Education* 48 (5): 6–11.
33. Thompson, Christine Marmé. 1999. "Action, Autobiography and Aesthetics in Young Children's Self-Initiated Drawings." *NSEAD*: 155–161.
34. Thompson, Christine Marmé. 2009. "Mira! Looking, Listening, and Linger in Research With Children." *Visual Arts Research* 35 (1): 24–34.
35. Thompson, Christine Marmé. 2012. "Repositioning the Visual Arts in Early Childhood Education." In O. N. Saracho and B. Spodek, eds., *Handbook of Research on the Education of Young Children*, 219–240. London: Routledge.
36. Thompson, Christine Marmé. 2015. "Prosthetic Imaginings and Pedagogies of Early Childhood Art." *Qualitative Inquiry* 21 (6): 554–561.
37. Thompson, Christine Marmé. 2017. "Listening for Stories: Childhood Studies and Art Education." *Studies in Art Education* 58 (1): 7–16.
38. Vygotsky, Lev S. 1987. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
39. Wilson, Brent, and Marjorie Wilson. 1977. "An Iconoclastic View of the Imagery Sources in the Drawings of Young People." *Art Education* 30 (1): 4–12.
40. Wilson, Brent. 2007. "Art, Visual Culture, and Child/Adult Collaborative Images: Recognizing the Other-Than." *Visual Arts Research* 33 (2): 6–20.
41. Wilson, Brent, Christine Marmé Thompson. 2007. "Pedagogy and the Visual Culture of Children and Youth." *Visual Arts Research* 33 (2): 1–5.
42. Wilson, Brent. 2008. "Contemporary Art, the Best of Art, and Third-Site Pedagogy." *Art Education* 61 (2): 6–9.
43. Winner, Ellen, and Jennifer E. Drake, eds. 2022. *The Child as Visual Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.

The Concept of Preschool Art Pedagogy as a Space for Artistic Co-production Between Children and Adults

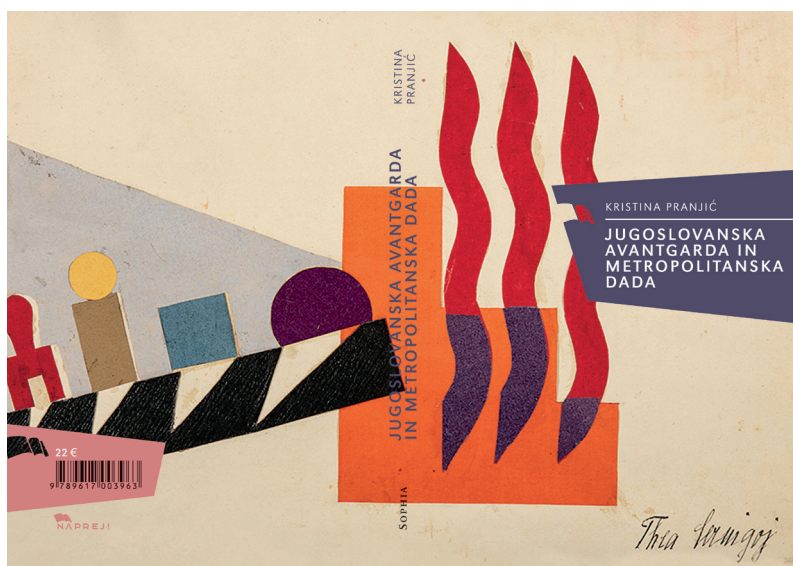
Abstract: Theories of preschool art education and pedagogy, since the late 20th century, have been reexamining their foundations in the knowledge of developmental theories and child-centered pedagogies, finding new methodological and critical tools in postmodern theories. Sociocultural theory and the sociology of childhood have contributed to the reconceptualization of modernist universalism in art pedagogy, reflected in concepts such as “stages of artistic development”, “children’s art” and “artistic expression as self-expression”. The most significant shift in the theory of art education occurred with the recognition of social factors as relevant for the development of children’s artistic expression, changing the understanding of the nature of children’s artistic creation from the idea of biological determinism and universality to the understanding of it as a social phenomenon dependent on the socio-cultural context. Changes in theoretical assumptions have also led to a reexamination of pedagogical practices applied in the field of art education for preschool children, which were predominantly based on child-centered pedagogy concepts. The new understanding of pedagogy proposes equal relationships between children and adults, with social interactions identified as key factors in children’s learning processes. The aim of this paper is to briefly present the theoretical framework that laid the foundation for defining co-production as a new pedagogical approach desirable in the practice of preschool art education.

Keywords: preschool art pedagogy, child art, sociocultural theory, third pedagogical space, co-production of children and adults.

Kristina Pranjić: *Jugoslovenska avangarda i metropolitanska dada*

(Jugoslovenska avantgarda in metropolitanska dada.

Ljubljana: Sophia; odgovorna urednica: Tanja Velagić; ISBN: 9789617003963, 256 str. sa 17 ilustracija, 2024)



Pokreti, grupe i pojedinci koji danas spadaju pod jedinstvenu oznaku „avangarde” jedva da su postojali kao predmet proučavanja u humanističkim naukama – posebno u istoriji umetnosti, istoriji književnosti i komparativnim studijama, filozofiji umetnosti i drugim disciplinama – sve do sredine dvadesetog veka. Ako su avangarde i bile pomenute, to je uglavnom bilo kao marginalna pojava, nešto što je skrenulo u pogrešnom pravcu. Avangardu su u ovaj zaborav gurnuli totalitarizmi, posebno sovjetski totalitarizam sa svojim ideološkim kanonom socijalističkog realizma i nacistička umetnost (Nazikunst) sa svojom etiketom „entartete Kunst” („izopačena umetnost”).

¹ <https://orcid.org/0000-0002-8105-2456>; lev.kreft@guest.arnes.si

Šezdesetih godina prošlog veka interesovanje za prve istorijske avangarde naglo je poraslo, jer je neoavangardi bila potrebna tradicija na koju bi se mogla osloniti. Čak i u jugoslovenskom i slovenačkom kontekstu, zahvalnost za prikupljanje građe, prva studijska izdanja i teorijsko utemeljenje fenomena avangarde pripada neoavangardnim akterima šezdesetih godina, od kojih su neki kasnije posvetili veliki deo svojih akademskih godina upravo proučavanju avangarde. Međutim, apoteoza avangarde dovela je i do izvesnog zamagljivanja. Želja da se avangarda učvrsti u okviru nacionalne istorije umetnosti zasenila je njeno prvobitno tkanje međunarodnog „micelija” i temeljni internacionalizam, odnosno težnju ka povezanoj, raznolikoj i globalnoj avangardi. Želja za uključivanjem u muzejske zbirke i umetničke kanone zamaglila je političku dimenziju avangarde, posebno njenu revolucionarnu politiku, koja je posebno karakteristična za avangardu. Prihvatanje avangarde u akademsku tradiciju dovelo je do primene konvencionalnih modela za objašnjenje njenog globalnog nastanka i međusobne saradnje, čime su se unutar tela avangarde ustalili kolonijalistički i drugi hijerarhijski obrasci klasifikacije.

Ovome treba dodati i ono što se događalo sa avangardom na tlu Jugoslavije u poslednjih trideset godina. Iako se tek sporadično pojavila kao značajan deo kulturne prošlosti i sadašnjosti, ponovo je postala žrtva nove nacionalizacije za potrebe novih nacionalizama. Još uvek nije u potpunosti razjašnjeno koliko je jugoslovenska avangarda bila revolucionarna u umetničkom i političkom smislu tokom svih sedam decenija postojanja Jugoslavije, kao ni na koji način je uspostavljala multilateralne veze širom sveta, unoseći u njih sopstveno prihvatanje i odbacivanje onoga što je putovalo mrežom u svim pravcima.

Upravo u tome je značaj knjige *Jugoslovenska avantgarda in metropolitanska dada*. Kristina Pranjic redefiniše teoriju avangarde kroz jugoslovenske okolnosti, uspostavljajući na taj način autentičniji metod naučne konceptualizacije ovog fenomena. Sa pažljivo prikupljenim činjenicama, posebno o jugoslovenskoj metropolitanskoj dadi (koja se može shvatiti kao simultana metafora njenog kosmopolitizma i njene podzemne železnice brzih veza) ona nam predstavlja nova saznanja, uključujući i zaključak da su intervencije avangarde čak i u političkoj areni njeni vlastiti ciljevi i autonomne metode, a ne puko povezivanje sa nacionalno-političkim i partijsko-političkim tokovima: čak i kada je politička, avangarda je angažovana unutar sebe i za sebe.

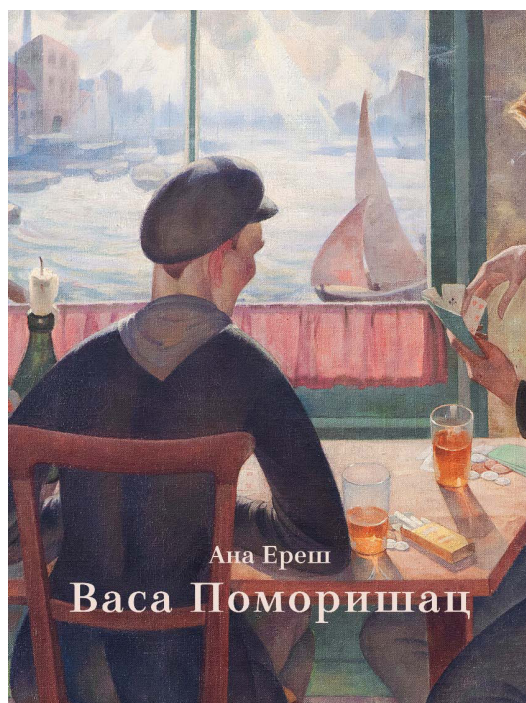
Ovu knjigu, izuzetno dobro napisanu za bogato humanističko štivo puno istorijskih zapleta, trebalo bi prevesti na engleski jezik i distribuirati, kako je nijedno buduće istraživanje o avangardi uopšte, o jugoslovenskoj avangardi i metropolitanskoj dadi ne bi moglo zaobići.

Dijana Metlić¹

Departman likovnih i
primenjenih umetnosti
Akademija umetnosti Novi Sad
Srbija

UDK 75.071.1:929 Pomorišac V. (049.32)
prikaz knjige

Ana Ereš, *Vasa Pomorišac Slikar modernosti i kontinuiteta*
(Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2024, ISBN 978-86-80706-99-3, str. 323)



O Vasi Pomorišcu u nacionalnoj istoriji umetnosti dosta se pisalo i gotovo svi eminentniji stručnjaci su o njemu ostavili određeni trag. Zadatak da se na inovativan način interpretira njegov opus postavila je sebi dr Ana Ereš, prihvatajući se izazova koji se čini još zahtevnijim ukoliko se zna da je Pomorišćev rad u istoriji moderne umetnosti dvojako sagledavan: s jedne strane kao anahron, s obzirom na njegovu težnju da u delima neguje autentični, nacionalni stil utemeljen na srpskoj umetničkoj tradiciji srednjovekovnog fresko slikarstva, a s druge strane kao moderan, s obzirom na ekspresionizam forme koji je proisticao iz njegove želje da likovnost i spiritualnost

¹ dijana.metlic@uns.ac.rs Orcid ID: 0000-0003-2436-7619

srpskog srednjeg veka prenese u savremeno doba modernim likovnim sredstvima, zadržavajući se u okvirima istorijskih i nacionalnih tema.

Tekst Ane Ereš ukazuje da je srednja pozicija Vase Pomorišca, između tradicije i moderne, bila usaglašena sa dominantnim tendencijama tzv. „povratka redu” dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, te da se njegovo slikarstvo nije razvijalo kroz niz opozicija, već kroz konstruktivni dijalog koji je doprinio da se tradicija, klasično i mit tumače na originalniji način. Autorkin pristup Pomorišcu u prvom delu raspravnog teksta ostvaren je posredstvom tzv. topobiografije, tj. njegov opus i doprinos razvoju nacionalne moderne umetnosti iščitava se kroz prepleten odnos između mesta u kojima je duže ili kraće boravio i živeo, i ostvarenja koja nastaju pod uticajem lokalnih sredina. Ovakav pristup živ je i podsticajan za čitaoce, s obzirom na to da Pomorišćevu umetnost posmatra kao osoben bedeker u kojem umetnička dela igraju ulogu istaknutih (zanimljivih) „lokaliteta” koje nikako ne smemo propustiti da „obidemo”. I u tom smislu autorkin izbor analiziranih slika relevantan je kao smernica za produbljeno i celovito razumevanje jednog kompleksnog umetničkog stvaralaštva.

Dr Ana Ereš u svom tekstu mapira životni i profesionalni put Vase Pomorišca, čijim bi se itinererom i danas mogli pohvaliti retki, srećni pojedinci koji imaju priliku da putuju i upoznaju se s raznovrsnim (bližim ili udaljenijim) kulturama. Različite celine monografije, nakon uvodnog poglavlja sa detaljnom analizom Pomorišćevog ključnog i po mnogo čemu određujućeg dela, *Autoportret sa paletom*, dr Ereš posvećuje njegovim danima obrazovanja i usavršavanja, putovanja i istraživanja, koji su ga vodili od rodnog Modoša, gde uči u ateljeu Stevana Aleksića, preko kratkotrajnog zadržavanja u Novom Sadu, prema Minhenu. U Nemačkoj tokom 1913. i 1914. upoznaje glavna dostignuća ekspresionističke grupe *Plavi jahač* i sklapa prijateljstvo sa Živorodom Nastasijevićem koje će biti dragoceno i za njegov dalji razvoj, naročito s obzirom na delovanje grupe *Zograf* nakon 1927. Izrazito bitan deo Pomorišćevog formativnog slikarskog puta dr Ereš vezuje za dane Prvog svetskog rata kada je mladi slikar bio mobilisan, a nakon ranjavanja i oporavka u Moskvi, sa srpskom vojskom kreće preko Sibira prema Dalekom Istoku čiji će mu ljudi i kultura ostati u srcu i koji će ga privlačiti i kasnije, nakon 1920. godine. Posle povratka u domovinu preko Soluna, on evocira uspomene iz rata posredstvom dnevničkih beležaka, ali i brojnih crteža i skica koje tada nastaju. Autorka ukazuje na značaj koji je za njega u ovom procesu samootkrivanja i egzistencijalnog propitivanja imala filozofija Šopenhauera, kao i dela Oskara Vajlda čije segmente iz dela *De Profundis*, Pomorišac prenosi u sopstvenom dnevniku. Ovo su vrlo bitne analize kojima autorka proširuje opseg naših dosadašnjih znanja o Pomorišćevoj naklonosti prema pisanoj reči koja je, pored umetnosti, podjednako formirala i oblikovala njegovo likovno stvaralaštvo, ali i sveukupno osećanje sveta.

Boravci i usavršavanja u Zagrebu, Beogradu, zatim preko Brisela, odlazak i zadržavanje u Londonu, vodiće Vasu Pomorišca nazad prema zavičaju: sredinom 1925.

vraća se u glavni grad Kraljevine Jugoslavije gde će aktivno učestvovati u društvenom životu, stvarati i biti profesor Akademije primenjenih umetnosti od 1950. U Beogradu umire 1961. godine kao jedna od najosobnijih pojava srpske moderne umetnosti, ličnost izuzetne erudicije i sjajan poznavalac srpske srednjovekovne umetnosti koju je promovisao u Evropi, čineći je bližom sredinama u kojima je boravio, iznad svega Londonu, Briselu i Parizu. Dr Ereš osobitu pažnju posvećuje Pomorišćevom sudbinskom putu za Indiju, početkom treće decenije, do koje nikada nije dospao i ističe njegov višegodišnji rad i život u prestonici Ujedinjenog Kraljevstva gde je doživeo svoju punu afirmaciju, kao nijedan jugoslovenski slikar do tada. Šta više, oživljavajući atmosferu londonskih godina s početka treće decenije 20. veka, Ereš govori o širim kulturnim prilikama, razvoju umetnosti, izvođenju muzičkih i baletskih komada, kao i dodirima s britanskom scenom koji su očigledno trasirali Pomorišćev slikarski rukopis između tradicije i moderne. U tom smislu, posebno su važne epizode tokom kojih srpski umetnik upoznaje londonsku sredinu sa dometima srednjovekovne umetnosti kopirajući i izlažući freske srpskih manastira. Time se jasno postavlja u ulogu kulturnog misionara tj. onoga koji je, prema rečima Rastka Petrovića, „Evropu preboleo“ prezentujući u inostranstvu autentične vrednosti kulture iz koje je potekao.

Važno poglavlje monografije posvećeno je i deceniji Pomorišćevog aktivnog učestvovanja u domaćoj umetničkoj sredini: u Beogradu od 1925. do 1935. godine, uključen je u rad institucija, kretanje po srpskom i vojvođanskom prostoru, realizaciju brojnih naručenih zidnih i vitražnih slikarskih celina, ilustratorski rad, ali i osnivanje grupe *Zograf* sa svojim kolegama i istomišljenicima. O svemu ovome Ana Ereš govori na osnovu postojeće, obimne relevantne građe i izvora, dnevnih novina i likovnih kritika koje su tada posvećeno pratile razvoj jugoslovenske umetničke scene u kojoj je Pomorišćac bio aktivni agens. Autorka iznosi različita onovremena, neretko sučeljena mišljenja o Pomorišćevom stvaralaštvu, ističe najbitnije radove nastale u ovoj deceniji i govori o polemikama između tradicije i moderne, te dominantnim uticajima francuske umetnosti, u čijem se središtu našao i umetnik, zagovarajući neophodnost poznavanja i poštovanja vlastite tradicije, a ne lakoverno prihvatanje spoljašnjih kulturnih uticaja. Pa ipak, iako nedovoljno rasvetljenih motiva, Pomorišćac će sa porodicom upravo u Parizu boraviti od 1935. do 1939. godine, prateći parisku scenu četvrte decenije, iz samog epicentra umetničkih dešavanja, sa Monparnasa. Dr Ereš skreće pažnju na Pomorišćeva zapažanja o francuskoj umetnosti druge polovine tridesetih, ističući da je umetnik u to vreme najviše slikao urbane pejzaže, gradske scene diskretne modernosti, uz nezaobilazno „scenografsko“ rešenje slikarske strukture pod dominantnim uticajem pozorišta koje stvara tzv. „naglašeni teatralni efekat“ na njegovim tadašnjim slikama.

Poslednji period stvaralaštva Vase Pomorišćca podjednako je vezan kako za Beograd, tako i za ostrvo Cres, gde sa porodicom provodi leta. Njegova uključenost u kulturni razvoj Jugoslavije u periodu obnove i izgradnje može se videti i kroz realizaciju

niza dela u socrealističkom ključu, kako ističe dr Ereš, ali i kroz angažovani rad na daljem oživljavanju tradicionalnog, srednjovekovnog srpskog slikarstva, naročito s obzirom na njegov angažman u Vojvodini, konkretno Zrenjaninu. Pa ipak, podstaknut lepotom Jadrana, Pomorišac ostaje intimni slikar pejzaža, pod znantim uticajem Pola Sezana.

U trećem, centralnom i najvitalnijem delu monografije, dr Ana Ereš se opredeljuje za primenu tzv. „mitskog metoda” koji dvadesetih godina prošlog veka u književnu teoriju uvodi T. S. Eliot kada tumači Džojsov roman *Uliks* u kome se struktura Homerove *Odiseje* upotrebljava s ciljem da se pruži novi pogled na moderni svet. Autorka zaključuje da se, poput njegovih izabranih prethodnika, „mitskim metodom” koristio i Pomorišac, kako bi „reafirmisao nasleđe klasične prošlosti kroz optiku modernog pogleda.” Duži boravak u Londonu (1921-1924) gde je Pomorišac zasnovao i porodicu i počeo da se oseća delom britanske kulturne scene, čvršće ga je vezao za umetničke obrasce prošlosti, iznad svega zidno slikarstvo, negovanje crteža, povratak figuraciji i slikarsku jasnoću, red i disciplinu. Bio je to tzv. „povratak izvorima” koji je, prema rečima autorke, između ostalog, i našeg slikara opredelio za oživljavanje starog srpskog fresko slikarstva i to posebno Manasije čije slikane kopije predstavlja u Londonu sa velikim uspehom. Obrazovan na čak dve umetničke škole u prestonici Kraljevstva (Umetničkoj školi Sv. Martina i Centralnoj školi za umetnost i zanate), Pomorišac „se vezao” za tada dominantni revivalizam koji je, kako ističe dr Ereš pozivajući se na Eliota, omogućavao umetnicima da „izučavajući prošlost razumeju svoju relevantnost u sadašnjosti”. Na tim osnovama moguće je razumeti i „opravdati” ono što je u ranijoj literaturi o Pomorišcu definisano kao njegov „anahronizam”: preoblikovanje nasleđa ranijih epoha modernim rečnikom kako bi se ukazalo na neophodnost konstantnog dijaloga između prošlosti i sadašnjosti koji je Pomorišac održavao s nacionalnim srednjim vekom, čak i kada je bio u Engleskoj, nikada ne zaboravljajući na svoje poreklo. Primenjujući „mitsku metod” na opus Vase Pomorišca, dr Ereš nam otkriva prave mogućnosti za potpunije razumevanje njegovog pristupa slici i slikarstvu uopšte. U tom smislu, ona vešto povezuje londonski razvoj Pomorišca sa njegovim beogradskim, zografskim periodom kada nastaje niz slika u kojima se implementiraju podjednako slikareva naklonost ka reinterpretaciji srednjovekovnog srpskog nasleđa i modernistički govor. Dr Ereš ističe da se „njegovo zanimanje nalazi, dakle, u ikonografskim specifičnostima koji se ostvaruju u domenu dekorativnog, te odmerenoj i uzdržanoj atmosferi koju karakterišu stilizovani sekularni portreti izvedeni u živopisu. U isticanju primitivnog i oslobođenog od kanona u navedenim primerima srednjovekovnog slikarstva, koje prepoznaje kao autohtoni kvalitet nacionalnog nasleđa, Pomorišac otkriva romantičnu projekciju na umetničku prošlost.” Ona dalje detaljno analizira dva Pomorišćeva ostvarenja, *Kartaroši* i *Iskušenja Sv. Antonija* koje vidi kao eklatantne primere Pomorišćeve teorije, vešto i dosledno sprovedene u praksi.

Posebnu celinu monografije čini analiza portretske delatnosti Vase Pomorišca. Brojne portretske studije građanske klase potvrđuju ugled koji je Pomorišac uživao u Beogradu kao jedan od najistaknutijih portretista. Njegov pristup psihološkom tretiranju modela zasniva se na kombinovanju klasičnog i modernog: s jedne strane, klasična (renesansna) postavka portretisanog u jednostavnom prostoru „razbijena” je brojnim modernističkim detaljima, kako u materijalnom tako i u formalnom smislu. Autorka upravo u ovoj ambivalentnosti između individualnog i tipskog vidi osobenost Pomorišćevog pristupa portretu kao preduslova za „konstruisanje (decentrirane) subjektivnosti”. U autoportretima ona dalje uvereno trasira različite, dopunjujuće aspekte Pomorišćeve ličnosti: podsećajući nas na renesansi koncept umetnika kao „univerzalnog čoveka”, tj. Albertijev *Pictor doctus*, dr Ereš tumači niz autoportreta kao slikarevu težnju da se definiše u svojoj umetničkoj i intelektualnoj „integralnosti”.

Izuzetno vođena i misaono precizna, monografija dr Ane Ereš pruža dragocen doprinos širem sagledavanju odnosa tradicije i moderne, radikalnog/avangardnog i konzervativnog/staromodnog u celini opusa Vase Pomorišca. Dopunjujući postojeće analize njegovog opusa, ona ukazuje na neophodnost da se formalno-stilske i idejne divergentnosti njegovog stvaralaštva ne razmatraju kao protivrečnosti već da se „slikarevo posvećeno i kontinuirano nastojanje oživljavanju i reaktualizaciji tradicije srednjovekovne srpske umetnosti stavi u šire, složenije okvire umetnikovog razumevanja istoričnosti slikarske discipline, odbacujući konzervativnost kao obeležje ovakve umetničke pozicije.” U samom finišu raspravnog teksta Ereš poentira: „Ukoliko se vratimo na početnu pretpostavku o apartnosti Pomorišćeve pozicije u tokovima moderne umetnosti u Srbiji tokom prve polovine 20. veka, može se zaključiti da je ona rezultat rafiniranog slikarevog metoda koji gradi sveobuhvatan uvid u slikarsku disciplinu koja svoju modernost gradi na temeljima istoričnosti, insistirajući na kontinuitetu kroz reafirmaciju umetničkih tradicija kao glavnoj proceduri modernizacije slikarske discipline.”

Uz originalne i jasno iznete teze, utemeljene u brojnim primarnim i sekundarnim izvorima, kao i uz bogati vizuelni materijal, Ana Ereš napisala je monografiju vrednu pažnje, koja se čita s velikim uživanjem. Nema sumnje da će ova studija biti jedan od najbitnijih izvora za svako dalje proučavanje Pomorišćevog opusa.

IN MEMORIAM

Maestro Mladen Jagušt (1924–2025)

Jedan od najpriznatijih dirigenata nekadašnjih jugoslovenskih prostora, dugogodišnji profesor Akademije umetnosti, maestro Mladen Jagušt, preminuo je u 101. godini života.

Mladen Jagušt (10. decembar 1924, Sunja, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, danas Hrvatska), spada u najistaknutije jugoslovenske dirigente horske, operske, simfonijske i oratorijumske literature, sa uzornom međunarodnom karijerom. Još kao mladić, dirigovao je horom u svojoj osnovnoj školi i kasnije, u gimnaziji. Pored toga, svirao je violinu, klavir i harmoniku. Na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji bio je učenik čuvenog Fridriha Cauna (Fridrich Zaun, 1893–1966), kod koga je diplomirao 1949. godine. Svoje praktično osposobljavanje za dirigentski poziv počeo je 1945. godine sa horom „Ivan Goran Kovačić”, koji je sam osnovao. Radio je sa Kamernim horom Radio Zagreba, a potom kao korepetitor i dirigent zagrebačke Opere.

Od 1957. do 1966. rukovodio je horom i orkestrom Umetničkog ansambla Doma JNA u Beogradu, da bi od 1966. do kraja 1970. bio dirigent i direktor Opere i Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Kasnije je delovao kao šef dirigent Simfonijskog orkestra i hora RTV Beograd. Bio je redovni profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Dobitnik je brojnih priznanja, uključujući Oktobarsku nagradu Novog Sada i Beograda, Vukovu nagradu i nagradu Udruženja kompozitora Jugoslavije. Gostovao je u preko deset evropskih i vanevropskih zemalja, a svoj umetnički talenat iskazao je i kao slikar, pretežno akvarelista.

„Ja ovde imam Berlinsku filharmoniju” (Prodanov, 2008: 103), rekao je maestro Jagušt u intervjuu povodom 35 godina Akademije umetnosti u Novom Sadu, jasno izražavajući svoje zadovoljstvo radom sa studentskim orkestrom s kojim je delovao gotovo dve decenije. Jagušt je za sve te godine oblikovao ne samo zvuk, već i umetničku svest generacija muzičara koje su stasale na ovoj visokoškolskoj instituciji. Premda je kraće vreme radio časove dirigovanja po njenom otvaranju 1974, pravi zamah njegovom pedagoškom delovanju dao je izuzetno uspešan nastup na Susretima muzičkih akademija Jugoslavije 1986. godine u Novom Sadu. Reč je o koncertu na kojem je maestro Jagušt sa orkestrom i horom studenata iz regiona izveo Mozartov Rekvijem i Lisztov Prvi klavirski koncert. Od tada je, na principu staggione orkestra, radio sa mladim studentima Akademije umetnosti ostvarajući izuzetne interpretacije najzahtevnijih dela svetske muzičke baštine. Ključan uslov za ovu plodonosnu saradnju bio je pravo da sam presluša i odabere studente-svirače za odgovarajući projekat, što je činilo osnov njegovog pedagoškog integriteta. „Prvu flautu svira onaj ko svira najbolje,” isticao je, naglašavajući da se znanje dokazuje delima klasičara: „Ne nešto cigi-migi,

neki modernisti, nego Mocart!“ (Prodanov, 2008: 103). Njegovo vođenje studentskog ansambla temeljilo se na posvećenosti, uz puno poštovanje studentskog entuzijazma koji je često isticao kao vredniji od onog koji dolazi od profesionalaca: „Ta su deca kao omadijana zvukom orkestra... crvene im se uši, iz petnih žila sve što mogu to i daju“ (Prodanov, 2008: 108).

Repertoar koji je birao obuhvatao je dela svih epoha mahom inostranih (ali i domaćih) autora, kako bi studenti stekli iskustvo sviranja „gvozdenog“ orkestarskog repertoara.

Posebno mesto u njegovom pedagoškom radu na Akademiji zauzima izvođenje Mocartove (Wolfgang Amadeus Mozart) opere *Naivna varka* (*La finta semplice*) 1995/1996. godine. Ne samo da je dirigovao ovo delo, već je i lično preveo libreto i vodio sve faze pripreme, radeći rame uz rame sa studentima koji će kasnije postati velikani svetskih operskih scena – sa Željkom Lučićem, Sanjom Kerkez, Danijelom Jovanović, Nikolom Davidom i drugima. Jaguštov credo u izvođenju vokalno-instrumentalnih dela bilo je jasno izgovaranje teksta. Od interpretacije vokalne dikcije, preko stilske tačnosti izvođenja, do najfinijih nijansi baroknog tona ili sočnog romantičarskog zvuka, njegov pristup bio je sveobuhvatan, pedantan i istovremeno praktičan. „Pevaj kao što govoriš“ (Prodanov 2008: 108), govorio je, podučavajući tehniku uz pomoć svakodnevnog jezika i oštroumnih poređenja. Maestro je znao kako da „zanesenost“ studenata muzike znanjem pretoči u vrhunski rezultat.

Kratko vreme Mladen Jagušt imao je i klasu dirigovanja, kroz koju su prošli Fedor Prodano, Andrej Bursać i Bojan Sudić. Međutim, kako su izostali adekvatni uslovi – rad sa ansamblima – odlučio je da obustavi ovaj segment svog angažmana.

Poslednji put maestro Jagušt nastupio je u Novom Sadu kao devedesetogodišnjak, dirigujući orkestrom svojih bivših studenata 14. decembra 2014. godine u Sinagogi. Svoj poslednji koncert pred publikom Beograda dirigovao je s Horom i Orkestrom Radio Televizije Beograd dve godine kasnije, kada je – „za sebe“ – izveo Bramsov (Johannes Brahms) *Rekvijem*.

Maestro Mladen Jagušt ostavio je neizbrisiv trag u muzičkoj umetnosti nekadašnjih jugoslovenskih prostora, decenijama izvedeći s profesionalnim ansamblima najzahtevnije partiture. Bez razlike je tretirao i orkestar studenata Akademije umetnosti s kojim je ostvario – kako je kritika više puta istakla – izuzetne interpretacije. Njegovo iskustvo, stručnost u vođenju partiture i poznavanje muzike brižljivo su prenošeni kroz generacije akademaca. Maestrovu duhovitu prirodu, roditeljski pristup („svaki klinac iz orkestra – to je moje dete“, Prodano 2008: 109) i posvećenost radu studenti su poštovali, prenoseći jaguštovski moćno muzičko znanje u kasnijim sopstvenim predavačkim izazovima.

Hvala vam za muziku, Maestro!

Prof. dr Ira Prodano

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2023/2024. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

OKTOBAR 2023.

PROMOCIJA STUDENTSKOG ČASOPISA “PANDEM(US)IC”

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 23. oktobar 2023.

Promocija časopisa “Pandem(us)ic”, koji su realizovali studenti master akademskih studija „Muzika i mediji”, održana je u ponedjeljak 23. oktobar 2023.

Na promociji je predstavljen koncept ovogodišnjeg časopisa, kao i detaljnije upoznavanje studenata sa master akademskim studijama „Muzika i mediji”.

„Još jednim izdanjem časopisa “Pandem(us)ic”, zajedno sa mojim ovogodišnjim saradnicima, želim da stavim akcenat na posvećenost i trud mladih ljudi, koji tek ulaze u svet stvaralaštva.”, izjavila je Anja Vajagić, urednica i studentkinja master studija „Muzika i mediji”.

PETRU BURSAĆU URUČENA NAGRADA “MENTORSHIP EXCELLENCE AWARD” NIGERIJSKO-SRPSKE PRIVREDNE KOMORE

Omladinski centar “OPENS”, Novi Sad, 24. oktobar 2023.

Petar Bursać, samostalni stručni saradnik za međunarodnu saradnju i Erasmus + administrativni koordinator, primio je nagradu “Mentorship Excellence Award”, koju mu je dodelila Nigerijsko-srpska privredna komora u Beogradu na obeležavanju 63. godišnjice nezavisnosti Nigerije u okviru panela “Afrobeats and European Pop-Culture”, koji se održao u OPENS-u.

Kako stoji u obrazloženju, Petru je ova nagrada uručena za njegov izuzetan doprinos jačanju kulturne i studentske razmene, te za njegovo nesebično zalaganje da studentima koji su došli na našu Akademiju u okviru projekta Ministarstva spoljnih poslova „Svet u Srbiji” pruži ne samo akademsku, već i ljudsku podršku.

GOSTOVANJE IRANSKE UMETNICE PROF. DR PARIS ŠAD GAZVINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 26. oktobar 2023.

Jedna od najistaknutijih iranskih umetnica Paris Šad Gazvini i profesorka na Univerzitetu Al-Zahra održala je predavanje i radionicu o iranskoj savremenoj umetnosti na Akademiji umetnosti Novi Sad u četvrtak, 26. oktobra 2023. Tom prilikom prof. dr Paris Šad Gazvani kroz radionicu i predavanje prikazala je i neke od svojih radova.

Te nedelje bila je otvorena izložba njenih radova u Internacionalnom umetničkom studiju „Radovan Trnavac Mića” u Valjevu pod nazivom „Moja prelepa zemlja Iran”.

NOVEMBAR 2023.

OBJAVLJEN JE „JEDANAESTI BROJ ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI”

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 13. novembar 2023.

Objavljen je jedanaesti broj naučnog časopisa „Zbornik radova Akademije umetnosti“. U ovom broju nalazi se 19 radova iz pera 21 autora iz Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Rusije.

Časopis se otvara intervjuom s prof. Ritom Kinkom Radulović, pijanistkinjom i profesorkom Akademije umetnosti.

Glavna i odgovorna urednica časopisa je prof. dr Nataša Crnjanski, a uredništvo čine: prof. emer. Irina Subotić, prof. dr Ira Prodanov Krajišnik, prof. dr Dijana Metlić, prof. dr Marina Milivojević Mađarev, prof. dr Manojlo Maravić i prof. dr Dragan Stojmenović. Sekretarica uredništva je Ivana Nožica. Prelom i vizuelni dizajn potpisuje mr Atila Kapitanj.

Časopis Zbornik radova Akademije umetnosti je kategorizovan kao M24 – nacionalni časopis međunarodnog značaja i referiše se u bazama ERIHplus, DOAJ, Sherpa Romeo i SCIndeks.

DECEMBAR 2023.

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Akademija umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 1 – 3. decembra 2023.

Festival studentskog pozorišta u organizaciji Akademije umetnosti održan je od 1. do 3. decembra 2023. Festival je svečano otvoren u petak 1. decembra u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti Novi Sad sa početkom u 17 časova, a nešto ranije istog dana otvorena je i izložba fotografija sa prethodnog Festivala studentskog pozorište u Galeriji Akademije umetnosti Novi Sad.

Na festivalu su pored glumačkih klasa na srpskom i mađarskom jeziku Akademije umetnosti nastupili studenti sa sedam akademija dramskih umetnosti iz regiona, među kojima su akademije iz Slovačke, Slovenije, Hrvatske, Beograda, Bosne i Hercegovine, Makedonije i Crne Gore. Festival studentskog pozorište podržali su Ministarstvo kulture Republike Srbije, Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama i Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada. Predstave su se izvodile u Multimedijalnom centru na Akademiji umetnosti Novi Sad, kao i u Srpskom narodnom pozorištu na sceni „Pera Dobrinović” i na Kamernoj sceni.

FESTIVAL STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI „A-FEST”: MUZIKA I MISAO

Na više lokacija u gradu, Novi Sad, decembar 2023.

A-fest, festival studenata Departmana muzičke umetnosti pod nazivom „Muzika i misao” održan je na više lokacija u gradu tokom decembra 2023. Tokom festivala, publika je imala priliku da sluša koncerte, predavanja, a organizovani su i majstorski kursevi.

A - FEST se tradicionalno održava na Akademiji umetnosti od 2009. godine, gde se široj publici predstavljaju umetnička muzička dostignuća studenata Akademije u Novom Sadu kao i studenata gostujućih akademija iz regiona. Osim koncerata, tokom festivala se održavaju majstorske radionice i predavanja kako naših tako i gostujućih umetnika i profesora. Pored studentskih koncerata, u okviru festivala održava se i koncertna sezona profesora.

GLUMAČKA NAGRADA ZA ŽIVOTNO DELO „DOBRIČIN PRSTEN” URUČENA PROF. BORISU ISAKOVIĆU

Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 3. decembar 2023.

Glumačka nagrada Udruženja dramskih umetnika Srbije za životno delo u 2022. godini „Dobričin prsten” uručena je u nedelju, 3. decembra 2023. profesoru Borisu Isakoviću, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, u prisustvu velikog broja kolega, glumaca, reditelja, studenata dramskih fakulteta.

Nagradu mu je uručio prethodni dobitnik Petar Božović, rekavši da u kojoj god ulozi da je gledao Borisa Isakovića, izgledalo je kao da je pisana baš za njega, dok je prof. Vida Ognjenović, predsednica žirija koji mu je nagradu dodelio, rekla da je to glumac o kojeg su se uloge – otimale.

Prikazan je i kratak film sa insertima iz filmova i predstava u kojima je Isaković igrao, a na bini je veliki glumac ovu čast podelio sa svojim studentima.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Novosadska sinagoga, Novi Sad, 10. decembar 2023.

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti Novi Sad u okviru festivala A-fest studenata Departmana muzičke umetnosti održan je u nedelju, 10. decembra 2023. u Novosadskoj sinagogi sa početkom u 20 časova. Na koncertu su, pored studenata Akademije umetnosti, nastupili i izvođači Vojvođanskog mešovitog hora. Na programu su bili: V. A. Mocart: Don Đovani, uvertira; Rekvijem d-mol, KV 626 kao i S. Prokofjev: Koncert za violinu i orkestar, D-dur, op. 19. Orkestrom i horom dirigovao je maestro prof. Andrej Bursać.

ZAHVALNICE AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD POVODOM MEĐUNARODNOG DANA LJUDSKIH PRAVA

Pedagoški muzej, Beograd, 11. decembar 2023.

Povodom Međunarodnog dana ljudskih prava i 75 godina od donošenja Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima, Ministarstvo za ljudska i manjinska prava i društveni dijalog organizovalo je u Pedagoškom muzeju u Beogradu svečanost na kojoj je ministar Tomislav Žigmanov dodelio zahvalnice partnerima iz javne uprave, medija, civilnog društva, lokalne samouprave, akademske zajednice i drugih organizacija i institucija kao i istaknutim pojedincima za podršku unapređenju ljudskih prava u Srbiji.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti, primio je zahvalnicu u ime studenata koji su izradili plakate za izložbu na temu vrednosti koje su promovisane u okviru programa „75 dana za 75 godina Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima”. Povodom svečanosti u Pedagoškom muzeju u Beogradu bili su izloženi radovi studenata Akademije umetnosti iz Novog Sada na temu ljudskih prava.

PROF. ALEKSANDRA VREBALOV DOBITNICA PRESTIŽNE NAGRADE GRAWEMEYER AWARD

Univerzitet Luivil, Kentaki (SAD), decembar 2023.

Profesorka Aleksandra Vrebalov dobitnica je prestižne nagrade Grawemeyer Award za kompoziciju *Missa supertext za ženski hor i gudački kvartet*. Ovu izuzetnu nagradu dodeljuje Univerzitet Luisvil od 1985. godine zahvaljujući fondu koji je osnovao Henry Charles Grawemeyer, industrijalac i preduzetnik.

Nagradu su u prošlosti dobili neki od najboljih svetskih kompozitora kao što su K. Penderecki, V. Lutoslavski, P. Bulez, Đ. Kurtag, Luis Andrisen i drugi.

Delo *Missa supertext* Aleksandre Vrebalov praisveo je čuveni Kronos kvartet zajedno sa Horom devojaka San Francisko 2018. godine. O njemu je predsednik odbora za dodelu Grawemeyer nagrade, Matthew Ertz, rekao da „ističe univerzalnost ljudske ekspresije kroz muziku, prevazilazeći jezik, stil ili tradiciju. Aleksandra Vrebalov spaja različite harmonije, ritmove, stilove i improvizaciju, potvrđujući svoju odanost muzici i odanost jedinstvenosti svih stvari”.

OTVORENA IZLOŽBA „ŠTA IMA NOVO? ” U KULTURNOM CENTRU SRBIJE U PARIZU

Kulturni centar Srbije, Pariz, 21. decembar 2023 – 26. januar 2024.

U okviru proslave pedeset godina Kulturnog centra Srbije u Parizu, u četvrtak 21. decembra 2023. otvorena je izložba petnaest umetnica i umetnika, studenata doktorskih studija Akademije umetnosti u Novom Sadu, pod nazivom „Šta ima novo?”.

Ova izložba predstavlja stvaraoce koji se izražavaju u medijima grafike, slikarstva, videa, skulpture ili rade na graničnim područjima između umetnosti i dizajna ali ne

čine formalnu umetničku grupu. Po rečima Igora Antića, umetnika iz Pariza, profesora Akademije umetnosti Novi Sad i kustosa ovog projekta, „ideja je bila da se prikažu mogućnosti, dileme i specifičnosti te umetnosti koja dolazi i donosi novine, kao i da se ona uporedi sa savremenom umetnošću u Francuskoj”.

„Kroz svoja dela, ti stvaraoci predlažu matrice za razmišljanje, kritiku i nova estetska rešenja. Oni se uz poetičnost, humor i skepticizam identifikuju sa kartografima, naučnicima, sociolozima, istoričarima, zanatlijama, čak i maskotama u reklamnim kostimima, da bi proširili granice poznatog i ispitali civilizacijske apsurre i ekscese, tradiciju, mitove, sisteme vrednosti i emocije koje umetnost može izazvati. Svaki na svoj način, oni se poigravaju sa značenjima simbola i arhetipova, derealizuju forme, mapiraju duševna stanja, prebacuju posmatračevu percepciju iz realnog u virtuelni prostor, istražuju njegovu pronicljivost i po nekada dobrovoljno drže dela na ‘čekanju’ da ih publika protumači. Izložba oko koje su okupljeni predstavlja otvoreni sistem, a ne završen proizvod. Ona je poziv na dijalog o duhu vremena u kom živimo”, naveo je Antić u predgovoru kataloga.

ANDREJ BALAŽ, NAJBOLJI STUDENT UNIVERZITETA U NOVOM SADU Amfiteatar Centralne zgrade Rektorata, Novi Sad, 26. decembar 2023.

Andrej Balaž, student violine u klasi prof. Stefana Milenkovića, dobitnik je nagrade *Najbolji student Univerziteta u Novom Sadu* za postignute rezultate u školskoj 2022/23. godine.

Nagradu je Andreju Balažu na svečanosti koja je organizovana u amfiteatru zgrade Rektorata Univerziteta u Novom Sadu u utorak, 26. decembra 2023. uručio prof. dr Dejan Madić, rektor Univerziteta u Novom Sadu. Odluku o dodeli nagrada doneo je Senat Univerziteta u Novom Sadu na sednici 30. novembra 2023. godine.

OGRANAK SANU: KONCERT NAJUSPEŠNIJIH STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD U 2023.

Svečana sala Ogranka SANU, Novi Sad, 28. decembar 2023.

Srpska Akademija nauka i umetnosti Ogranak SANU u Novom Sadu i Akademija umetnosti Novi Sad imali su čast da organizuju koncert najuspešnijih studenata Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti u 2023. godini 28. decembra u svečanoj sali Ogranka SANU sa početkom u 17 časova. Na program su bili: Bize, Katalani, Rahmanjinov, Rasinski, Čajkovski, Sen San, Vjenjavski, Prokofjev, Hajdn, Kapustin, Šopen

Nastupali su: klavir: Boško Stojadinović, Anja Ridešić, Luka Petrović; violina: Andrej Balaž, Lana Zorjan, Teofil Milenković; solo pevanje: Aleksandra Kocić, Katarina Katanić, Andriana Petrovski, Ljeposava Malbaša; flauta: Andrijana Pantić; harfa: Marija

Zoroja; klavirska saradnja: Vanja Prica, Boško Stojadinović, Jelena Bošnjak, Anja Ridešić. Održavanje koncerta podržao je Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

JANUAR 2024.

SVEČANO OTVORENO DEVETO SVETSKO BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE

Galerija Akademija umetnosti, Novi Sad, 20. januar 2024.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad, svečano je otvorio 20. januara 2024. u Galeriji Akademije umetnosti Deveto svetsko bijenale studentske fotografije. Bijenale, u organizaciji Katedre za fotografiju Departmana likovnih i primenjenih umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad, nosi dva prefiksa – svetsko i studentsko. Oba nose odrednicu koja određuje karakter Bijenala. Ono je „šaroliko” i uzbudljivo jer donosi varijetet različitih kultura, vizura, običaja, karaktera itd. Povrh svega ono objedinjuje klasičnu (analognu) i digitalnu fotografiju, dokumentarizam i kolaž, pojedinačnu fotografiju i seriju, koncept i žanrovsku fotografiju.

FEBRUAR 2024.

PROGRAM STUDENATA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD U GRADSKOJ KONCERTNOJ DVORANI POVODOM OBELEŽAVANJA DANA GRADA NOVOG SADA

Gradska koncertna dvorana, Novi Sad, 4. februar 2024.

Povodom obeležavanja Dana Grada Novog Sada, 4. februara u Gradskoj koncertnoj dvorani u okviru manifestacije „Oseti duh Novog Sada” upriličen je program gde su se predstavili studenti Akademije umetnosti Novi Sad sa Departmana likovnih i primenjenih umetnosti, Departmana muzičke umetnosti i Departmana dramskih umetnosti.

U foajeu Gradske koncertne dvorane bili su izloženi radovi studenata Departmana likovnih i primenjenih umetnosti sa Katedre za grafičke komunikacije.

Studenti prve godine glume na mađarskom jeziku u klasi docentkinje Margarete Taboroši i Ervina Palfija, samostalnog stručnog saradnika dobili su zadatak da omiljenu pesmu, s kojom se identifikuju i koja najviše govori o njihovom trenutnom unutrašnjem stanju, pretvore u pokret. Izabrane pesme pripadaju poeziji klasičnih i savremenih mađarskih pesnika. Kroz datu strukturu i instrukcije studenti su kreirali koreografsku etidu, koju su sastavili u jednu kompletnu koreografiju.

Studenti treće godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Borisa Liješevića i četvrte

godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Nikite Milivojevića izveli su kompozicije iz poznatih mjuzikala koje su pripremili profesorka dr um. Agota Vitkai-Kučera i dr um. Goran Strgar, samostalni stručni saradnik, uz klavirsku saradnju Davida Klema, samostalnog stručnog saradnika.

Sa Departmana muzičke umetnosti predstavili su se studenti studijskog programa Etnomuzikologija i studenti studijskog programa Izvođačke umetnosti.

APRIL 2024.

LANA ZORJAN DOBITNICA NAJZNAČAJNIJEG PRIZNANJA KLASIČNE MUZIKE NA SVETU “ICMA DISCOVERY AWARD 2024”

Palau de la Musica, Valensija, 12. april 2024.

Lana Zorjan, studentkinja prve godine violine u klasi prof. Stefana Milenkovića, dobitnica je najznačajnijeg priznanja klasične muzike na svetu International Classical Music Award (ICMA) – Discovery Award 2024.

Nagrada se dodeljuje mladom umetniku ispod 18 godina, bilo kog instrumenta iz celog sveta. Jedina kategorija za maloletnog mladog umetnika je DISCOVERY AWARD kojom se nagrađuje jedan mladi solista iz celog sveta, a ovo je prvi put da je neko iz Srbije poneo ovu nagradu. Žiri je glasao tajno, a činili su ga muzički kritičari, predstavnici državnih medija iz 19 zemalja.

Lana Zorjan je 12. aprila 2024. na svečanoj dodeli nagrade u sali Palau de la Musica u Valensiji u Španiji izvela sa simfonijskim orkestrom Ravelovog “Ciganina”, a koncert je uživo prenosio Deutsche Welle. Lana je na ovom koncertu imala priliku da upozna svoje velike idole Hilary Hahn i Reunad Capucon.

ZLATNI JUBILEJ: REVIJALNI KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Novosadska sinagoga, Novi Sad, 21. april 2024.

Obeležavanje zlatnog jubileja Akademija umetnosti u Novom Sadu počelo je u nedelju 21. aprila 2024. u Sinagogi pravim koncertnim praznikom, koji su priredili Simfonijski orkestar Akademije umetnosti Novi Sad, Mešoviti hor i Vojvođanski mešoviti hor, pod dirigentskom palicom prof. Andreja Bursaća, kao i vrsni umetnici, naši profesori: prof. Nebojša J. Živković (đembe, marimba), prof. Laura Levai Aksin (flauta), prof. Robert Lakatoš (violina), prof. Rita Kinka Radulović (klavir), prof. Aleksandar Tasić (klarinet), prof. Stefan Milenković (violina) i prof. Kemal Gekić (klavir).

Na koncertu su nastupili i solisti Mešovitog hora Akademije umetnosti i Vojvođanskog mešovitog hora, koje su pripremili Božidar Crnjanski i Aleksandar Švarc. Premijeru u našoj zemlji imala je kompozicija „Ovaj poljubac za ceo svet” profesorke Aleksandre Vrebalov.

Na programu koncerta su bila i dela „Bogovima ritma” i „Ilijaš” Nebojše Jovana Živkovića. Instrumentalni solisti koncerta su bili naši dragi profesori, ali i renomirani umetnici – gosti koncerta. Robert Lakatoš je izveo stav iz Koncerta za violinu i orkestar u D-duru Čajkovskog, a Stefan Milenković „Karmen fantaziju” Sarasatea, dok je flautkistkinja Laura Levai Aksin izvela Briljantnu fantaziju na teme iz opere „Karmen” (Ž. Bize/F. Born). Jedan stav iz Koncerta za klavir i orkestar br. 2 u c-molu Rahmanjinova publika je slušala u izvođenju Rite Kinke Radulović, dok je Kemal Gekić izveo Betovenovu Horsku fantaziju u c-molu, op. 80, za klavir, hor i orkestar. Končertino za klarinet i orkestar u Es-duru, K. M. fon Vebera izveo je Aleksandar Tasić.

ZLATNI JUBILEJ: SVEČANOST POVODOM OBELEŽAVANJA 50 GODINA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 22. april 2024.

Akademija umetnosti Novi Sad proslavila je 50 godina postojanja na svečanosti koja se održala u ponedeljak, 22. aprila 2024. na sceni „Pera Dobrinović” u Srpskom narodnom pozorištu. Program je otvoren nastupom Mešovitog hora Akademije umetnosti kojim rukovodi prof. Božidar Crnjanski.

Prisutnima su se na obeležavanju jubileja obratili prof. dr Dejan Madić, rektor Univerziteta u Novom Sad i prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad. U okviru obeležavanja 50 godina prof. Siniša Bokan uručio je zahvalnice predstavnicima institucija sa kojima nas veže dugogodišnja saradnja.

U muzičkom delu programa nastupile su izvanredne Lenka Petrović na harfi i Lana Zorjan na violini.

Svečanost je završena nastupom studenata treće godine glume na srpskom i mađarskom jeziku u klasama profesora Borisa Liješevića i Lasla Šandora koji su izveli deo ispita iz Scenskih igara – TANGO.

ZLATNI JUBILEJ: Otvorena izložba „Put jedne intimnosti”

Milivoja Nikolajevića

Galerija Akademije umetnosti Novi Sad, 22. april 2024.

Izložba slikara Milivoja Nikolajevića (1912–1988) i jednog od osnivača Akademije umetnosti Novi Sad pod nazivom „Put jedne intimnosti” otvorena je u Galeriji Akademije umetnosti u ponedeljak, 21. aprila 2024. sa početkom u 19 časova, takođe u okviru svečanog obeležavanja 50. godišnjice postojanja Akademije umetnosti Novi Sad.

Prisutnima su se na otvaranju izložbe obratili dekan prof. Siniša Bokan, dr Tijana Palkovljević Bugarski, upravnica Galerije Matice srpske, a akademski slikar Branislav Petrić svečano je otvorio izložbu. Branislav Petrić ujedno je i kustos izložbe u organizaciji Departmana likovnih i primenjenih umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad.

Pored slika i crteža publika je imala priliku da pogleda izložene predmete koji su vezani za njegov Nikolajevičev umetnički trag. Izložba je bila otvorena do 10. maja 2024.

OVOGODIŠNJE NAGRADE FONDACIJE „MALI PRINC” KATARINI MARJANOV, NIKOLI ADAMOVIĆU I SONJI KNEŽIĆ

Kulturna stanica „Svilara”, Novi sad, 24. april 2024.

Godišnje nagrade Fondacije „Mali princ” za umetničko stvaralaštvo u oblasti muzičke, dramske i likovne i primenjene umetnosti dobili su studenti Akademije umetnosti Katarina Marjanov (muzička umetnost), Nikola Adamović (dramska umetnost) i Sonja Knežić (likovna umetnost).

Plaketu i novčanu nagradu u iznosu od 1500 evra u dinarskoj protivvrednosti studentima je uručila Aleksandra Veđeci Boškov, osnivač Fondacije i Ksenija Blažić, direktorica Fondacije, na svečanosti u Kulturnoj stanici „Svilara” u sredu, 24. aprila 2024.

Nagrada se dodeljuje 21. godinu za redom, a tim povodom Aleksandra Veđeci Boškov je istakla da Fondacija „Mali princ” sa velikim ponosom sarađuje veoma uspešno sa Akademijom umetnosti i da je veliko zadovoljstvo videti mlade i talentovane ljude koji nakon završetka studija ostvaruju zavidne uspehe u umetnosti, a da im nagrada služi kao podstrek u realizaciji njihovih ciljeva. Na svečanosti se publici obratio i prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti.

MAJ 2024.

PROF. DR MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ DOBITNICA GODIŠNJE NAGRADA „STANA ĐURIĆ-KLAJN” ZA IZUZETAN DOPRINOS MUZIKOLOGIJU U 2022. GODINI

Legat Josipa Slavenskog, Beograd, 9. maj 2024.

Godišnja nagrada „Stana Đurić-Klajn” za izuzetan doprinos muzikologiji u 2022. godini dodeljena je prof. dr Marijani Kokanović Marković 9. maja 2024. u Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu.

Nagrada je prof. dr Kokanović Marković dodeljena za zbirku rapsodija za klavir Jovana Pačua Srpski zvuci, koja je objavljena u izdanju Matice srpske. Navedeno izdanje rezultat je rada na istraživačkom projektu Matice srpske „Muzika sa margina – doprinos opštoj i muzičkoj kulturi i prosveti” kojim rukovodi prof. dr Danica Petrović.

Dobitnica nagrade prof. dr Kokanović Marković održala je predavanje na temu „Jovan Paču: Srpski zvuci – rapsodije za klavir (predstavljanje notnog izdanja i kompakt diska)”.

ROĐENDANSKI KOMADI ZA ZLATNI JUBILEJ AKADEMIJE UMETNOSTI Kulturna stanica Svilara, Novi Sad, 9. maj 2024.

Prvi koncert pod nazivom „Rođendanski komadi za Zlatni jubilej Akademije umetnosti Novi Sad” održan je u četvrtak, 9. maja 2024. u Kulturnoj stanici „Svilara” sa početkom u 19 časova.

Ove godine Akademija umetnosti obeležila je značajan jubilej – 50 godina postojanja, tokom kojih je neprestano negovala umetnički talenat i kreativnost. U čast ovog jubileja, kompozitorka i profesorka Aleksandra Vrebalov pozvala je sve sadašnje i bivše studente i profesore kompozicije da daju svoj doprinos komponovanjem minijatura koje su izveli aktuelni studenati i profesori sa studijskog programa Izvođačke umetnosti na Akademiji umetnosti.

Ove kompozicije, čija je dužina predviđena u rasponu od 1 do 6 minuta, imale su za cilj da prikažu raznolike stvaralačke i izvođačke talente koje je Akademija negovala tokom proteklih pet decenija.

Kao deo proslave, ove minijature integrisane su u redovne koncerte studenata i profesora, kao svedočanstvo o posvećenosti Akademije stvaranju novog repertoara i budućnosti muzike. Premijere svih komada snimljene snimili su studenti i profesori Katedre za audio-vizuelne medije Departmana dramske umetnosti, a objedinjeni su u internet publikaciji koju uređuje muzikolog, prof. Nemanja Sovtić.

PREDSTAVLJANJE AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD I NJENO UČEŠĆE U MEĐUNARODNIM PROJEKTIMA NA KONFERENCIJI “DANUBE FUTURE WORKS”

Ulm, Nemačka, 12–14. maj 2024.

Prof. dr Dubravka Lazić, prodekanka za umetnosti i međunarodnu saradnju Akademije umetnosti Novi Sad, boravila je na konferenciji pod nazivom DANUBE FUTURE WORKS koja je održana u Ulmu, Nemačka.

Tom prilikom prof. Lazić predstavila je rad Akademije umetnosti Novi Sad i njeno učešće u međunarodnim projektima.

Konferencija je održana u organizaciji “NEW EUROPEAN BAUHAUS” na izvršnoj konferenciji „Dunav” (The Danube – Executive Conference) u periodu od 12. do 14. maja 2024.

„STO GODINA KARLAVARIS”

Galerija Akademije umetnosti, Novi Sad, 13. maj 2024.

Povodom obeležavanja zlatnog jubileja 50 godina od osnivanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i 100 godina od rođenja Bogomila Karlavarisa, priređena je izložba „Sto godina Karlavaris“, na kojoj su prikazani slikarski radovi ovog umetnika.

Izložba je svečano otvorena u Galeriji Akademije umetnosti, u ponedjeljak 13. maja u 19 časova, a nakon toga usledila je i panel diskusija o naučnom radu Bogomila Karlavarisa.

ODRŽAN UMETNIČKI APIKOMPLEKS INSTITUCIJA SRPSKE ATINE NA SVETSKI DAN PČELA

Matica srpska, Novi Sad, 20–27. maja 2024.

Projektom „Pčela radilica: Harmonija i geometrija”, kroz in-situ radove i zvučne instalacije, u saradnji studenata i studentkinja sa dva departmana Akademije umetnosti, istraživala se simbolika pčela i njihova povezanost sa kulturom i identitetom, obeležavajući istovremeno 160 godina preseljenja Matice srpske u Novi Sad i 50 godina postojanja Akademije umetnosti. Ovako koncipirana umetnička instalacija predstavljala je saradnju studenata i studentkinja Akademije umetnosti sa Departmana muzičke umetnosti i Departmana likovnih i primenjenih umetnosti, pod mentorstvom redovnih profesorki Aleksandre Vrebalov i Bosiljke Zirojević Lečić, a na inicijativu Fondacije „Laza Kostić”.

U izabranom prostoru Matice srpske, umetnički objekti i zvučni segmenti inspirisani simbolikom pčela, promišljeni su i realizovani sa vizijom da nenametljivo utiču na novi način interakcije posetilaca sa prostorom. Kao spoj umetnosti, istorije, kulture i prirode, ovakav koncept obogaćuje kulturnu scenu i promociju svesti o kulturnom, društvenom i biodiverzitetu. Slavna kompozitorka, prof. Aleksandra Vrebalov je zvučnim instalacijama svojih studenata i studentkinja poželela svim prisutnima u Matici srpskoj i onima koji u nju dolaze poslom, pruži atmosferu mira, rada, organizacije, sloge, svega onoga što karakteristiše pčelu, i tako obavije posetioce Matice srpske atmosferom koja vlada na svakom dobro organizovanom, složnom pčelinjaku. Posebno blagotvorno deluje i miris voska od kojeg je stručno napravljeno voštano saće, postavljeno iznad centralnih stepenica na glavnom ulazu u Maticu srpsku.

PROMOCIJA ZBORNIKA RADOVA „PERSPEKTIVE ETNOMUZIKOLOGIJE” I KONCERT STUDENATA ETNOMUZIKOGLOIJE

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 22. maj 2024.

Promocija Zbornika radova „Perspektive etnomuzikologije” i koncert studenata etnomuzikologije Departmana muzičke umetnosti održan je u sredu, 22. maja 2024. sa početkom u 20 časova u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti Novi Sad. Predmetni nastavnici koji su učestvovali: dr dr Vesna Ivkov, vanr. prof, dr Kristina Planjanin Simić, docent, zajedno sa asistentkinjama msr Julijana Bašić i msr Svetlana Pešić.

JUN 2024.

FILMSKI FESTIVAL RAZMENA

Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 6–8. juna 2024.

Misija festivala „Razmena” je promocija studentskog filmskog stvaralaštva i stvaranje platforme za razmenu iskustava i kreativnosti koja će povezati studente Departmana dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu sa kolegama i budućim filmskim stvaraocima iz celog sveta.

Ideju i inicijativu za osnivanje ovog festivala dobile su četiri studentkinje modula Produkcija za audiovizuelne medije: Milena Jović, Ema Bogosavljević, Emilija Vasović i Katarina Gajinov pod mentorstvom profesorice dr Dušice Dragin i stručne saradnice Bojane Starčević.

Katedra za audiovizuelne medije Departmana dramskih umetnosti organizovala je ove godine drugo izdanje ovog Internacionalnog studentskog festivala filma koje je održano od 6. do 8. juna 2024.

Selektor ovogodišnje „Razmene”, dramski pisac i profesor Uglješa Šajtinac, odabrao je 22 studentska filma iz 17 različitih zemalja koji čine glavni takmičarski program festivala. Festival je sufinansiran sredstvima Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada.

SUSRETI STUDENATA GITARE MUZIČKIH AKADEMIJA I FAKULTETA U REGIONU

Muzej Vojvodine, Novi Sad, 13 – 16. jun 2024.

Susreti studenata gitare muzičkih akademija i fakulteta u regionu održali su se u Muzeju Vojvodine i Akademiji umetnosti Novi Sad od 13. do 16. juna 2024. u organizaciji Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti Novi Sad.

U okviru festivala održano je šest večernjih koncerata i jedno multimedijalno predavanje. Festival je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama.

NASTUP MILANA SLIJEPCHEVIĆA U PORTUGALU S ORKESTROM ORQUESTRA CLÁSSICA DO CENTRO POD DIRIGENTSKOM PALICOM MAESTRA DIOGO KOSTE

Koimbra, Portugal, 22. jun 2024.

Kao dobitnik prve nagrade ex-aequo i specijalne nagrade „Filipo Trevizan“ na takmičenju Coimbra World Piano Competition koje se odigralo u tri etape, bez starosne granice, u februaru 2024, Milan Slijepčević, student master studija klavira u klasi prof. Milana Miladinovića i saradnik u nastavi na Katedri za klavir Departmana muzičke umetnosti, izveo je Mocartov koncert u be-duru, K. 595, s orkestrom Orquestra Clássica

do Centro pod dirigentskom palicom maestra Dioga Koste na Završnom koncertu festivala Coimbra World Piano Meeting, održanom 22. juna 2024. u Koimbri, Portugal, gde mu je svečano uručena nagrada.

DODELJEN POČASNI DOKTORAT ŽELIMIRU ŽILNIKU U OKVIRU OBELEŽAVANJA DANA UNIVERZITETA U NOVOM SADU

Rektorat Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, 28. jun 2024.

Reditelju Želimiru Žilniku dodeljen je počasni doktorat Univerziteta u Novom Sadu. Promocija istaknutog filmskog umetnika predviđena je na svečanosti u Rektoratu UNS-a povodom Dana univerziteta 28. juna. Žilniku je počasni doktorat dodelio, prema navodima ove ustanove, njen Senat na sednici 30. maja 2024, na predlog Nastavno-umetničkog naučnog veća Akademije umetnosti Novi Sad.

U inicijativi Akademije umetnosti Novi Sad navodi se da je Žilnik „kao začetnik i nosilac srpskog i jugoslovenskog modernističkog filma, zasigurno jedna od ključnih figura koje su doprinele da domaća kinematografija zauzme značajno mesto na svetskoj sceni”. Snimio je oko 60 filmova tokom gotovo 60 godina duge karijere za koje su mu dodeljene brojne međunarodne i domaće nagrade i priznanja.

JUL 2024.

KOMPOZICIJA *ANTENE* PROF. ALEKSANDRE VREBALOV IZVEDENA U OKVIRU PROJEKTA „ITALIJA – SRBIJA” 23. I 24. JULA U ITALIJI

Italija, jul 2024.

Kompozicija *Antene* prof. Aleksandre Vrebalov izvedena je u okviru projekta „Italija – Srbija” 23. i 24. jula u Italiji. Prvi koncert organizovan je u crkvi *Chiesa di San Francesco* u Čivdale del Friuli, a drugi 24. jula u bazilici *Basilica cattedrale di San Giusto Martire* u Trstu.

U ovom jedinstvenom projektu saradnje između Italije i Srbije učestvovala su četiri akademije: Akademija umetnosti Novi Sad, Fakultet muzičke umetnosti Beograd, Konzervatorijum „Đuzepe Tartini” iz Trsta i Konzervatorijum „Benedeto Marčelo” iz Venecije.

Pored studenata i profesora, učestvovao je i Hor Škole crkvenog pojanja „Sveti Jovan Damaskin”.

Antene Aleksandre Vrebalov u istom sastavu izvedene su zatim 5. oktobra 2024. u Katedrali Blažene Device Marije na Vračaru u Beogradu i 6. oktobra 2024. u Katedrali Imena Marijinog u Novom Sadu.

SEPTEMBAR 2024.

POSETA DELEGACIJE FAKULTETA ZA ANIMACIJE I DIGITALNU UMETNOSTI IZ KINE

Akademija umetnosti, Novi Sad, septembar 2024.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti Novi Sad, i prof. dr Dubravka Lazić, prodekanka za umetnost i međunarodnu saradnju, primili su u dekanatu Akademije umetnosti prof. Čen Linguanga, dekana Fakulteta za animaciju i digitalnu umetnost, Univerziteta za komunikacije Zhejiang provincije.

Prilikom posete gosti su predstavili studijske programe koji se realizuju u okviru fakulteta, a takođe bilo je reči o budućoj saradnji u oblasti animacije i digitalne umetnosti.

ODRŽANO FINALE NACIONALNOG TAKMIČENJA IZ ENGLESKOG JEZIKA „POJAS I PUT”

Muletimedijalni centar Akademije umetnosti, Novi Sad, 16. septembar 2024.

Ove godine po četvrti put, srednjoškolci i studenti su učestvovali u takmičenju iz engleskog jezika „Pojas i put” u organizaciji Akademije umetnosti Novi Sad, a u saradnji sa partnerima iz Kine „21st Century Cup”. Pobjednica ovogodišnjeg finala nacionalnog takmičenja iz engleskog jezika *Pojas i put* na temu “Civilizations: clash and coexist” je Maša Jejina, maturantkinja Treće beogradske gimnazije, buduća studentkinja klavira Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Svetsko takmičenje „21st Century Cup” je takmičenje iz engleskog jezika namenjeno ljubiteljima javnog nastupa širom sveta koje je 1996. godine inicirala Čajna dejli.

ZLATNI JUBILEJ: PROMOVISANO MONOGRAFSKO IZDANJE 50 GODINA AKADEMIJE UMETNOSTI NOVI SAD

Kulturna stanica, Svilara, Novi Sad, 17. septembar 2024.

Promocija monografskog izdanja „Zlatni presek – 50 godina postojanja Akademije umetnosti Novi Sad” održana je u Kulturnoj stanici Svilara u utorak, 17. septembra 2024. sa početkom u 12 časova. Na promociji izdanja, goste i publiku pozdravio je prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti.

O monografskom izdanju u ime uredništva govorila je prof. dr Dubravka Lazić, prodekan za umetnost i međunarodnu saradnju i urednica izdanja, a u okviru promocije prof. dr Nemanja Sovtić vodio je razgovor o Akademiji, njenoj istoriji, dostignućima, umetnicima koji su ostavili neizbrisiv trag sa prof. emer. Irinom Subotić, prof. Nenadom Ostojićem, bivšim dekanom Akademije, i prof. Borom Draškovićem.

FESTIVAL PRIMENJENOG POZORIŠTA

Kulturna stanica „Barka”, Novi Sad, 26 – 29. septembar 2024.

Akademija umetnosti Novi Sad po drugi put je organizovala Festival primenjenog pozorišta koji se održao u Novom Sadu u periodu od 26. do 29. septembra 2024.

Program Festivala činili su prezentacije rada, radionice i predstave interaktivnog teatra. Predavači koji su prezentovali svoj rad, kao i voditelji radionica bili su stručnjaci iz polja primenjenog pozorišta sa višegodišnjim iskustvom. Njihov rad je od velikog značaja i predstavlja vrednu analizu projekata sa kojima je primenjeno pozorište ušlo u zvanične obrazovne programe javnih institucija. Festival primenjenog pozorišta predstavlja izuzetnu priliku da čujemo jedni druge i da u konstruktivnom dijalogu nakon svake od prezentacija vidimo ili dogovorimo neke buduće korake što će samo Primenjeno pozorište više približiti profesionalnom radu. Idejni pokretač i vođa projekta je prof. Hristina Muratidu, a projekat je dobio podršku Pokrajinskog sekretarijata za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama kao i Ministarstva kulture Republike Srbije.

NAGRADE I PRIZNANJA

dodeljene studentima i nastavnicima Akademije umetnosti u Novom Sadu
u školskoj 2023/2024. godini

Naziv nagrade	Datum dodele	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Laureat smotre (studentska kategorija)	Oktobar 2023.	Anastasija Sandić, studentkinja I godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	XXI Finalna smotra talenata, Sremski Karlovci, Srbija
Prva nagrada	Oktobar 2023.	Katarina Katanić, studentkinja II godine solo pevanja u klasi prof. Ljiljane Lišković	XXI Finalna smotra talenata, Sremski Karlovci, Srbija
Prva nagrada	Oktobar 2023.	Ljeposava Malbaša, studentkinja IV godine solo pevanja u klasi prof. Vesne Aćimović	XXI Finalna smotra talenata, Sremski Karlovci, Srbija
Nagrada "Mentorship Excellence Award"	Oktobar 2023.	Petar Bursać, samostalni stručni saradnik za međunarodnu saradnju i Erasmus + administrativni kordinator	Nigerijsko-srpska privredna komora, Beograd, Srbija
Druga nagrada	Oktobar 2023.	Milan Slijepčević, student master studija klavira u klasi prof. Milana Miladinovića i saradnik u nastavi na Katedri za klavir	27. edicija Međunarodnog pijanističkog takmičenja „Stefano Mariza“, Trst, Italija
Prva nagrada	Oktobar 2023.	Lana Zorjan, studentkinja I godine violine u klasi prof. Stefana Milenkovića	48. Međunarodno takmičenje violinista „Prof. Nadalka Simeonova“, Haskov, Bugarska
Najbolji student opštine	Novembar 2023.	Minja Tomašević, studentkinja III godine Dizajna video igara	Opština Ruma, Ruma, Srbija
Nagrada „Mihajlo Pupin“	Novembar 2023.	Radmila Rakin Martinović, redovni profesor na Akademiji umetnosti i direktor Muzičke škole „Isidor Bajić“	Pokrajinska vlada (Autonomne pokrajina Vojvodine), Novi Sad, Srbija

Novembarska nagrade Grada Sremska Mitrovica za izuzetan doprinos u oblasti kulture	Novembar 2023.	Vladimir Opačić, docent na Katedri za dirigovanje Departmana muzičke umetnosti	Grad Sremska Mitrovica, Sremska Mitrovica, Srbija
Nagrada za životno delo „Dobričin prsten“	Decembar 2023.	Prof. Boris Isaković, glumac	Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, Srbija
Laureat „Iskre kulture“	Decembar 2023.	Mina Petrić, dramska spisateljica i stručni saradnik na Katedri za dramaturgiju Departmana dramskih umetnosti	Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, Novi Sad, Srbija
Prestižna nagrada univerziteta – „Gromajer“ (Grawemeyer award)	Decembar 2023.	Prof. Aleksandra Vrebalov, kompozitorka	Univerzitet Luvil, Luivil, Kentaki (SAD)
Prva nagrada	Decembar 2023.	Gudački kvartet „Emperor“ u čijem sastavu su studenti Departmana muzičke umetnosti: Andrej Balaž – violina Andrijana Pejić – violina Saška Petković – viola Katarina Buljančević – violončelo Klasa: prof. Aleksandra Krčmar	5. Internacionalnom takmičenju gudača i kamerne muzike „Artisti dell’ Arco“, Sremski Karlovci, Srbija
Prva nagrada	Februar 2024.	Milica Trehub, studentkinja I godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	26. Međunarodni sureti flautista, Valjevo, Srbija
Prva nagrada	Februar 2024.	Marija Đorđević, studentkinja master studija flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	26. Međunarodni sureti flautista, Valjevo, Srbija

Prva nagrada – E kategorija	Februar 2024.	Filip Jovanović, student IV godine trube u klasvi prof. Nenada Markovića	XX Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd, Srbija
Prva nagrada – D kategorija	Februar 2024.	Kosta Bogdanović, I godina trube Alisa Gajić, II godina trube Damjan Vojvodić, I godina trube Klasa: prof. Nenad Marković i prof. Slobodana Dragaša	XX Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd, Srbija
Prva nagrada	Februar 2024.	Marija Đorđević, studentkinja master studija flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	XX Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd, Srbija
Prva nagrada	Februar 2024.	Sara Nikolić, studentkinja IV godine flaute u klasi prof. Laure Levai Aksin	XX Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd, Srbija
Prva nagrada	Februar 2024.	Katarina Marjanov, studentkinja master studija klarineta u klasi prof. Aleksandra Tasića	XX Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd, Srbija
Nagrada ART LINK za najperspektivnijeg mladog umetnika za 2024. godinu	Februar 2024.	Lara Zorjan, studentkinja I godine violine u klasi prof. Stefana Milenkovića	Narodni muzej u Beogradu, Beograd, Srbija
International Classical Music Award (ICMA) – Discovery Award 2024	April 2024.	Lara Zorjan, studentkinja I godine violine u klasi prof. Stefana Milenkovića	„Palau de la Musica“, Valensija, Španija
Apsolutna prva nagrada i specijalna nagrada kritike za nastup na Koncertu pobednika takmičenja	April 2024.	Milan Slijepčević, student master studija klavira u klasi prof. Milana Miladinovića i saradnik u nastavi na Katedri za klavir	Međunarodno pijanističko takmičenje „Amadeus“, Verona, Italija

Prva nagrada	April 2024.	Milan Slijepčević, student master studija klavira u klasi prof. Milana Miladinovića i saradnik u nastavi na Katedri za klavir	Međunarodno pijanističko takmičenje „Val Tidone“, Pjačenca, Italija
Prva nagrada u najstarijoj kategoriji	April 2024.	Ljeposava Malbaša, studentkinja IV godine solo pevanja u klasi prof. Vesne Aćimović	10. Međunarodno takmičenje „Festival slovenske muzike“, Beograd, Srbija
- Pobjednica super finala - Laureat VI kategorije - Specijalna nagrada za izvođenje dela srpskog kompozitora	April 2024.	Anja Ridešić, studentkinja III godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	5. Međunarodno takmičenje „Zemun International Music Competition“, Beograd, Srbija
Prva nagrada	April 2024.	Anja Radović, studentkinja IV godine solo pevanja u klasi prof. Milice Stojadinović	Međunarodno takmičenje „Miloje Milojević“, Kragujevac, Srbija
Prva nagrada i specijalna nagrada za najbolje izvođenje domaćeg autora	April 2024.	Boško Stojadinović, student IV godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	Međunarodno pijanističko takmičenje „Daleki akordi“, Split, Hrvatska
Godišnja nagrada „Stana Đurić-Klajn“ za izuzetan doprinos muzikologiji	Maj 2024.	prof. dr Marijana Kokanović Marković, Departman muzičkih umetnosti	Legat Josipa Slavenskog, Beograd, Srbija
Prva nagrada u kategoriji „Crtež“	Maj 2024.	Rade Tepavčević, viši stručni saradnik na Katedri za crtanje	17. Međunarodno bijenale umetnosti minijature, Gornji Milanovac, Srbija
Pobjednica izložbe	Maj 2024.	Anastazija Miletaškić, studentkinja IV godine slikarstva u klasi prof. Gorana Despotovskog	50. Paleta mladih, Kulturni centar Vrbas, Vrbas, Srbija

Treće mesto u kategoriji svih muzičara i instrumenata	Maj 2024.	Aleksa Penić, student III godine violončela u klasi prof. Marka Miletića	12. Internacionalni konkurs grada, Palmanova, Italija
Dobitnik prve nagrade ex-aequo i Specijalne nagrade „Filipo Trevizan“	Jun 2024.	Milan Slijepčević, student master studija klavira i saradnik u nastavi na Katedri za klavir	Festival „Coimbra World Piano Meeting“, Koimbri, Portugal
Počasni doktorat	Jun 2024.	Želimir Žilnik, filmski umetnik, reditelj	Rektorat Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, Srbija

IN MEMORIAM

IN MEMORIAM: prof. Svetlana Bogino (1942–2023).

S dubokom tugom i poštovanjem oprostili smo se od naše profesorke u penziji Svetlane Bogino. Draga profesorica više nije sa nama. U sećanju ostaju trajni ljudski i profesionalni tragovi utisnuti u živote brojnih studenata i kolega sa kojima je sarađivala na Departmanu muzičke umetnosti na Katedri za klavir Akademije umetnosti Novi Sad.

IN MEMORIAM: Drago Dragić (1946–2024)

Drago Dragić rođen je 1946. godine u Hetinu. Godine 1973. diplomirao je na Višoj pedagoškoj školi u Novom Sadu, na Likovnom odseku.

Od 1975. do 1994. radio je na Televiziji Novi Sad kao ilustrator za informativni program u srpskoj redakciji. Uporedo sa radom na televiziji, 1993. počinje da radi na Akademiji umetnosti u Novom Sadu kao tehnički saradnik na Katedri za vajarstvo, gde je ostaje do 2011. kada odlazi u penziju.

Bio je član je UPIDIV-a od 1983. godine.

Izlagao je skulpture, slike i crteže na brojnim samostalnim i kolektivnim izložbama. Autor je većeg broja javnih dekorativnih kompozicija i dobitnik više nagrada kao učesnik na javnim konkursima.

IN MEMORIAM: prof. Radenko Ranković (1956–2024)

Posle kratke i teške bolesti u Beogradu je preminuo mr Radenko Ranković, redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u penziji.

Profesor Ranković je diplomirao filmsku i TV produkciju na FDU, gde je kasnije više decenija i predavao filmsku produkciju. Autor je nekoliko knjiga, naučnih radova i televizijskih emisija koje se bave kinematografijom. Bio je član stručnih žirija, selektor i moderator okruglih stolova na nekoliko srpskih i jugoslovenskih filmskih festivala (Novosadska arena, Festival filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, Filmski susreti u Nišu, SOFEST u Sopotu, Martovski festival u Beogradu). Od 2006. do 2014. godine bio je predavač na osnovnim i master studijama na Akademiji umetnosti Novi Sad.

IN MEMORIAM: prof. dr Danica Petrović (1945–2024)

U dane poprazništva praznika Gospodnjeg Preobraženja, 20. avgusta, preminula je prof. dr Danica Petrović (1945–2024), neumorni pregalac na polju crkvene muzike, duhovnosti i kulture. Danica Petrović je rođena u Beogradu 1945. godine. Osnovno, srednje i visoko obrazovanje stekla je u Beogradu, gde je maturirala na matematičkom smeru gimnazije „Sveti Sava” i na teoretskom i klavirskom odseku (klasa prof. Miroslava Lili Petrović) srednje muzičke škole „Josip Slavenski”. Na Muzičkoj akademiji diplomirala je na odseku za muzikologiju sa radom *Svedočanstva o putovanjima po Balkanskom poluostrvu od 15. do 18. veka kao izvori za istoriju srpske muzike* i apsolvirala na odseku za etnomuzikologiju. Studenti su posebno cenili njenu posvećenost materiji srpske

crkvene i umetničke muzike, pošto su njena predavanja uvek bila veoma nadahnuta, pre svega postaknuta dubokim ličnim istraživačkim aspektom. U post-komunističkom vremenu usled nedovoljnog ili veoma malog opšteg poznavanja crkvene umetnosti i žive molitvene crkvene, posebno pravoslavne kulture, njeno iskreno razumevanje značaja ovih hrišćanskih, tradicionalnih, ali i večno savremenih tema, donosilo je onu posebnu vrednost pedagoško-misionarske prakse.

IN MEMORIAM: prof. Rajko Maksimović (1935–2024)

U petak, 16. avgusta, preminuo je naš renomirani kompozitor, profesor kompozicije u penziji, Rajko Maksimović (1935– 2024).

Ovaj veliki umetnik ostavio je iza sebe brojne opuse za različite sastave, koji su više puta nagrađivani u zemlji i inostranstvu. Bio je naklonjen vokalno-instrumentalnom žanru u kojem se posebno ističu dela *Buna protiv dahija*, *Testamenat vladike crnogorskog P. P. Njegoša* i *Pasija Svetoga kneza Lazara*. Među ostvarenjima za kamerne sastave ističu se solo-kantata *Možda spava*, *Prelid za prepodne jednog fauna* i *Jeu à quatre*. Rajko Maksimović je završio kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu (danas Fakultet muzičke umetnosti). Kao dobitnik stipendije Fulbrajt, usavršavao se na Univerzitetu Princeton u Nju Džersiju u polju elektronske muzike. Na Muzičkoj akademiji u Beogradu počeo je da radi 1963. godine i prošao je kroz sva zvanja. Penzionisao se 2001. godine. Radio je i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na Katedri za kompoziciju.

IN MEMORIAM: Olga Marinković (1935–2024)

„Kada je juna 2003, nakon održanog poslednjeg časa na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, profesorica Olja Marinković krenula ka autobuskoj stanici ne bi li uhvatila autobus za Beograd i vratila se kući, sigurno se setila decembra 1976. godine, kada je, kao asistent na predmetu Dikcija sa elementima srpsko-hrvatskog jezika, održala svoj prvi čas na toj istoj Akademiji.

Odjednom je otkrila da se nalazi na trgu između železničke i autobuske stanice i setila se svih onih hladnih šinobusa, prljavih autobusa i prepunih vozova koji staju kod svake bele kuće između Novog Sada i Beograda, kojima se na i sa časova dovozila, premišljajući se čime danas da putuje.

To čime je toga dana profesorica otputovala, neka ostane nepoznanica.

Ono što nije tajna je ovaj moj pokušaj sećanja na divnu, blagu osobu, Profesoricu koja je meni, kao i svima nama koji smo u tom periodu studirali glumu na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, pomogla da savladamo i usvojimo kvalitetan scenski govor.”

Prof. Predrag Momčilović

IN MEMORIAM: Štefaniya Cunka Polovina (1948–2024)

U sećanju studenata i zaposlenih Akademije umetnosti Novi Sad ostaće draga Štefaniya Cunka Polovina koja je bila dugogodišnji rukovodilac Studentske službe. Cunku ćemo pamtiti kao neumornog pregaoca u svom polju delovanja, pouzdanu koleginicu i izuzetnog prijatelja, kako studenata tako i zaposlenih na Akademiji umetnosti Novi Sad.

Biografije autora / Biographies of the authors

Dr Marina Milivojević Mađarev (1969) je redovni profesor na Katedri za dramaturgiju i Katedri za teoriju drame na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

Radila je kao dramaturg u Jugoslovenskom dramskom pozorištu i kao kritičarka, novinarka i scenarista na programima RTS-a. Autor je tridesetak realizovanih radio drama (Dramski program Radio Beograda) i više TV serija.

Drame i radovi iz oblasti teorije drame štampani su joj u nacionalnim i međunarodnim časopisima. Autorka je četiri knjige iz oblasti teatrologije: *Biti u pozorištu (Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović)*, *Fantastika u dramama Vladimira Velmar-Jankovića (u prilogu objavljene drame „Robovi”, „Sreća A. D.” i „Državni neprijatelj br. 3”)*, *Primenjeno pozorište u Vojvodini od 2000. godine do danas* (zajedno sa Milanom Mađarevim i Ivanom Pravdićem) i *Novi narativ*.

Član je uredništva pozorišnog časopisa *Scena* i glavna i odgovorna urednica časopisa *Zbornik Akademije umetnosti Novi Sad*. Bila je selektorka 60. i 61. festivala *Sterijino pozorje*. Član je ASSITEJ-a Srbija i predsednica Upravnog odbora Udruženja kritičara i teatrologa Srbije.

Piše pozorišne kritike za nedeljnik *Vreme*.

marinamadjarev@yahoo.com

Dr. Maria Mannone holds a degree in Theoretical Physics, and diplomas in Composition, Orchestral Conducting and Piano. She received a Master 2 ATIAM (Acoustics, Signal Processing, and Computer Science Applied to Music) from IRCAM - UPMC Paris VI Sorbonne, and a PhD in Composition from the University of Minnesota, USA. She is a researcher at the Institute for High Performance Computing and Networks (ICAR) of the National Research Council (CNR). She is also a PhD student in Theoretical Physics at the University of Potsdam (Germany) and a visiting researcher at the Potsdam Institute for Climate Impact Research (PIK, Member of the Leibniz Association), Germany. She is the creator of the CubeHarmonic, a musical instrument based on the Rubik's Cube, developed in collaboration with Tohoku University in Sendai, Japan. Her research concerns the interactions between music and image mediated through mathematics, quantum computing for swarms of robots, and complex network systems applied to the theoretical study of the brain, in particular for modeling neurodegenerative diseases. She is co-guest editor of a special issue of "Mind and Matter". She is author and co-author of six books, three of which were published by Springer.

maria.mannone@uni-potsdam.de / maria.mannone@icar.cnr.it

Dr. Omar Costa Hamido is a performer, composer, and technologist working on music and quantum computing, telematics, multimedia, and improvisation. He earned his PhD at UC Irvine (USA) with the pioneering work “Adventures in Quantumland” (quantumland.art). He also earned his MA researching the relationship between music and painting, and he is currently a Marie Skłodowska-Curie Fellow (project IIMPAQCT) at University of Coimbra (Portugal). OCH develops software and has presented music and research at international venues: NYCEMF, NIME, IRCAM, Splice, Audio Mostly, and MCM. In recent years, his work has been recognised with several grants and awards, including MSCA, Fulbright, FCT, Medici, the Beall Center for Art + Technology, and IBM.
ocostaha@uci.edu

Dr Danijela Đ. Stojanović (1963) diplomirala je na Fakultetu muzičke umetnosti univerziteta „Sveti Kiril i Metodij” u Skoplju, na odseku Muzička teorija i pedagogija 1985. godine, čime je stekla naziv Diplomirani muzički teoretičar i pedagog. Magistrirala je na Univerzitetu u Prištini (sedište Zvečan) iz oblasti Kontrapunkta, i stekla naziv Magistar umetnosti, a doktorirala na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Nišu, na Departmanu za pedagogiju na temu Kontinuitet uspeha učenika i studenata u nastavi Kontrapunkta 2015. godine.

Na Fakultetu umetnosti u Nišu na Departmanu za muzičku umetnost radi od 2003. godine, u oblasti Teorijski predmeti, na predmetu Kontrapunkt, a od 2016. godine je u zvanju vanredni profesor.

U cilju usavršavanja učestvuje na naučnim skupovima i konferencijama, objavljuje radove u zbornicima i časopisima iz oblasti muzičke teorije i muzičke pedagogije. Objavila je monografiju *Faktori postignuća u muzičkom obrazovanju* (2020) i osnovni udžbenik za studente master akademskih studija studijskog programa Muzička teorija *Metodika nastave kontrapunkta* (2020).

Urednik je časopisa *Artefact* (M53), u izdanju Fakulteta umetnosti u Nišu i aktivan član Organizacionog i Programskog odbora nacionalnog naučnog skupa *Balkan Art Forum – Umetnost i kultura danas*, u organizaciji Fakulteta umetnosti u Nišu i Ogranka SANU u Nišu.

danijela63@yahoo.com

Dr Danijela D. Zdravić Mihailović (1974) osnovne studije završila je na Fakultetu umetnosti Univerziteta u Prištini 1998. godine, a postdiplomske na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, odbranivši rad iz oblasti muzičkih oblika *Tipovi reprize u sonatnom obliku – prvi stav u gudačkim kvartetima klasičara – F. J. Hajdn i V. A. Mocart*. Doktorirala je na Filozofskom fakultetu u Nišu 2016. godine na temu *Estetski doživljaj muzike u nastavnoj praksi*.

Od 2003. godine radi na Fakultetu umetnosti u Nišu, a 2024. godine izabrana je u zvanje redovni profesor (uža naučna oblast Teorijski predmeti). Od 2016. godine je glavni i odgovorni urednik naučnog časopisa *Facta Universitatis – Visual Arts and Music* (M52), a od 2023. godine je rukovodilac projekta *Muzičko nasleđe jugoistočne Srbije*,

savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa (broj O-10-17), koji se realizuje u okviru Srpske akademije nauka i umetnosti – Ogranak SANU u Nišu.

Aktivan je učesnik naučnih skupova u zemlji i inostranstvu i autor je većeg broja naučnih i stručnih radova objavljenih u vodećim časopisima i zbornicima radova iz oblasti muzičke teorije i analize, muzičke pedagogije i muzikologije. Njena interesovanja vezana su za teorije muzičke forme, estetski doživljaj muzike i estetsko vaspitanje, a poslednjih godina bavi se i romskom muzikom.

dzdravicmihailovic@yahoo.com

MA Vesna Živković je rođena je u Somboru, gde je završila osnovnu i srednju školu. Diplomirala je na Katedri za muzičku pedagogiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 2020. godine. Na istoj instituciji je 2021. godine odbranila master rad sa najvišom ocenom. Za vreme osnovnih i master studija bila je dobitnica nagrada i mnogobrojnih stipendija poput stipendije *Fonda za stipendiranje i podsticanje napredovanja darovitih studenata i mladih naučnih radnika i umetnika Univerziteta u Novom Sadu* i stipendije iz *Fonda za mlade talente Republike Srbije*. Od 2021. godine je student na doktorskim studijama na Fakultetu za obrazovanje učitelja i vaspitača na Univerzitetu u Beogradu, na modulu Metodika nastave muzičke kulture.

Aktivno se bavi naučno-istraživačkim radom, te piše naučne radove i učestvuje na međunarodnim naučnim skupovima u Srbiji, Hrvatskoj i Crnoj Gori. Oblasti naučnog interesovanja su: metodički i psihološki aspekti slušanja muzike, savremena metodika nastave muzičke kulture, psihologija muzike, muzičke preferencije i interdisciplinarna istraživanja u muzici.

Po pozivu “Musica impulse centre” iz Nerpelta (Belgija) održala je onlajn predavanje na webinaru, na temu “Exploratory talk in the role of encouraging divergent thinking in Music Listening classes” („Istraživački razgovor u funkciji podsticanja divergentnog mišljenja u nastavi slušanja muzike”).

Član je *Evropske asocijacije za muziku u školama – European Association for Music in Schools (EAS)*, Udruženja muzičkih i baletskih pedagoga Srbije i *Regionalne mreže psihologija i muzika*.

zivkovic.v@web.de

Dr. Nikola Komatović completed his PhD at the University of Music and Performing Arts in Vienna under the mentorship of Prof. Dr. Gesine Schröder in 2018. His dissertation focused on the harmonic language of César Franck.

He previously completed his Bachelor’s degree in Music Theory in 2011 and his Master’s degree in 2012 at the Faculty of Music in Belgrade.

Dr. Komatović’s research interests include historical theories (primarily historical theories of tonality and harmony in France), the development of methodology in Eastern Europe (the Soviet Union and former Yugoslavia) and China, popular music, and certain aspects of modern and postmodern music, especially the heritage of Ancient Greek and Byzantine music.

In 2023, the Home Board of the Serbian Academy of Sciences and Arts granted him the title of Independent Research Associate.

nikola.komatovic@outlook.com

Dr Ivor Prajdić (Sisak, Hrvatska, 1992.) diplomirao je *cumlaude* studij Teorije glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu obranom diplomskog rada *Analiza ranih sonata Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina* (2017.), za kojega je nagrađen i dekanovom nagradom (2018.). Tijekom studija bio je demonstrator za teorijske glazbene predmete na Odsjeku za kompoziciju i teoriju glazbe, a po dvije godine je studirao Klavir i Kompoziciju. Kao nastavnik teorijskih glazbenih predmeta djelovao je u više hrvatskih srednjih škola (2015. – 2023.), a od 2018. do 2021. godine bio je asistent na Muzičkoj akademiji u Puli. Od 2020. godine je asistent na Odsjeku za glazbenu pedagogiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu (kolegiji: *Solfeggio B1*, *Solfeggio B2*, *Solfeggio B3*, *Solfeggio B4*, *Didaktičko-metodički pristup obradi glazbenog djela*). Doktorski studij Muzikologije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu upisuje 2020. godine, gdje pod mentorstvom dr. sc. Sanje Kiš Žuvele izrađuje doktorski rad (*Razvoj stila u klavirskim sonatama Aleksandra Nikolajeviča Skrjabina*). Usavršava se sudjelovanjem i izlaganjima na domaćim i međunarodnim znanstvenim i stručnim skupovima, a kao član projektnih skupina redovito sudjeluje u institucijskim i međuinstitucijskim projektima. U veljači 2023. je kao stipendist austrijske pokrajine Štajerske ostvario jednomjesečni studijski boravak u sklopu dokorskog istraživanja na *Karl-Franzens-Universität* u Grazu (Austrija).
 iprajdic@muza.hrivorprajdic@gmail.com

Prof. Carla Conti has been a Full Professor of Choral Conducting and Choral Repertoire at the “Santa Cecilia” Conservatory since 1999. She is the creator of the international Jean Monnet project (2023–26) EUPROGEMS, as well as the second-level master’s programme AREMus – Artistic Research in Music, and the two-year master’s course FoRaMus – Training for Artistic Research in Music. She holds a degree in Musicology from DAMS, University of Bologna, and diplomas in Piano, Choral Music and Choir Conducting, and Music Education. Her first publication was a monograph on women musicians in Naples between the 18th and 19th centuries. Prof. Conti serves on the board of the PhD programmes jointly organised by Roma Tre University and the “Santa Cecilia” Conservatory. She has presented research, some of which has been published both in Italy and abroad, at international conferences and symposiums in Naples, Rome, Helsinki, Bern, Vienna, St. Petersburg, Brussels, and Berlin.
 c.con1@conservatoriosantacecilia.it

Dr. Milena Vladic Jovanov is an Associate Professor in the Department of Comparative Literature and Literary Theory at the Faculty of Philology, University of Belgrade. Her research interests include contemporary literary theory, the relationship between philosophy and literature, and the interdisciplinary study of film, media, and literature. She also focuses on the avant-garde, Anglo-American poetry and prose, nineteenth-century prose, humanism, and the Renaissance. Her work explores the intersections of political thought, identity, and exile as they appear across various narrative forms.
 milena.vladicjovanov@live.fr

MA Katarzyna Ewa Stojičić (<https://katazinaeva.blogspot.com/>) je kulturološkinja i filološkinja koja živi u Pančevu. Trenutno pohađa doktorske studije na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Predmet njenih istraživanja jeste pre svega uloga kostima i odeće kao sredstava društvenog bunta i njegovog uticaja na pojedinca i zajednicu, kao i moderno pozorište plesa i performativne telesne prakse. Autorka je dve umetničke izložbe: *Kostimologija bloka* (oktobar 2024, Novi Beograd) i *Kostimologija blokade* (april 2025, KC Grad), saradnica Šlezijanskog pozorišta plesa, plesna kritičarka. Takođe radi kao prevoditeljka književnosti na srpski i poljski jezik i obavlja funkciju koordinatorke u instituciji kulture i demonstratorke u nastavi na FDU. Pored naučnog i profesionalnog angažovanja, bavi se crtanjem i slikarstvom. kata.stojicic@gmail.com

MA Besfort Idrizimsr (Skopje, 1985) is the Dean and an Associate Professor at the Faculty of Dramatic Arts – Skopje (FDA), as well as an accomplished actor, director, researcher, translator, and producer.

He graduated from the Acting Department of the FDA in 2007 and earned a Master's degree in Stage Direction in 2014. In 2015, he completed a Master of Science in Media Strategy at the University of Southeast Europe in Tetovo.

Idrizi began his academic career in 2007 as a visiting lecturer at the FDA, teaching Stage Speech and Voice Technique. From 2008 to 2022, he was a member of the NI Albanian Theatre ensemble in Skopje and managed the Children's Theatre Centre – Skopje for over a decade. He also served as the founding director of the NI Albanian Theatre for Children and Youth in Skopje.

Idrizi has performed in numerous theatre productions and films, directed plays across North Macedonia, Kosovo, and Albania, and participated in prominent festivals. His research has been published in reputable theatre journals. Currently, He is currently completing his doctoral studies in Scene Design at the University of Novi Sad. In 2022, he was honoured as an Ambassador of Peace by the European Union for his contributions to cultural understanding.

besfortidrizi@gmail.com

MA Aleksandra Milošević Pantović is an Assistant Lecturer at the Faculty of Construction Management, Department of Architecture and Urbanism, Union University – Nikola Tesla, Belgrade, Serbia. She holds a Master's degree in Integral Urbanism from the Faculty of Architecture, University of Belgrade. Her professional experience includes architectural and interior design, as well as supervision of residential, commercial, and hospitality projects. Her research focuses on housing, urban development, and sustainability. She has participated in international exhibitions and research projects, linking academic work with professional practice.

aleksandramilosevic1992@gmail.com

Dr. Vladimir Stevanović is an Associate Professor at the Faculty of Construction Management, Department of Architecture and Urbanism, Union University – Nikola Tesla, Belgrade, Serbia. He holds a PhD in Architecture and Urbanism from the University of Belgrade. His academic work focuses on architectural theory, aesthetics, and sustainable housing. He has participated in international conferences and exhibitions, linking theoretical research with professional and interdisciplinary practice.
vladimirstevanovic@gmail.com

Dr Lamija Neimarlija (1987, Zenica, BiH) Na Filozofskom fakultetu Sarajevo stekla zvanje bakalaureat filozofije i komparativne književnosti (2009.), okončala master studij filozofije – znanstveni smjer (2011.), te odbranila doktorsku disertaciju i stekla zvanje doktora filozofskih nauka (2018.).

Pohađala je program Pedagoškog obrazovanja nastavnika na Odsjeku za pedagogiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu (2011./12.), te program obuke mlađeg akademskog osoblja na Univerzitetu u Sarajevu – TRAIN (2013.).

Od 2013. je zaposlena je kao asistentica za oblast Estetika na Akademiji likovnih umjetnosti Univerziteta u Sarajevu. 2017. je promovisana u zvanje više asistentice, a 2022. u zvanje docentice.

Učestvovala je na znanstvenim konferencijama, objavljivala tekstove u znanstvenim časopisima, časopisima za kulturnu, društvenu i umjetničku kritiku, u BiH kao i u regiji. Sudjeluje u mnogim znanstvenim i umjetničkim projektima, projektima koji promiču kritičku diskusiju, pisanje o društveno-političkoj zbilji ili savremenoj umjetnosti, ili onim koji zagovaraju izlazak filozofije izvan učionica. Otvorila je uz kritički osvrt nekoliko izložbi.

Članica je Udruženja za promicanje kulture i mišljenja *Sofia* od 2019. godine. Jedna je od osnivačica časopisa za humanističke i društvene znanosti Udruženja Sofia – *A priori*, te članica Uređivačkog odbora časopisa.

E-mail: l.neimarlija@alu.unsa.ba

MA Jovana N. Đorđević (1986), diplomirala je 2010. godine na Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu, odsek za Zidno slikarstvo. Master tezu *Visoko umetničko obrazovanje: menadžment umetnosti u kurikulumima umetničkih fakulteta u Srbiji*, oblast kulturno-obrazovne politike, odbranila je 2012. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, u okviru interdisciplinarnih master studija Kulturna politika i menadžment. Nakon toga je završila master akademske studije, program za Obrazovanje profesora predmetne nastave (izborna oblast – metodika nastave likovne kulture) na Fakultetu pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu u Jagodini, odbranom master rada pod nazivom *Saradnja škola i kulturnih institucija na ostvarivanju programa nastave likovne kulture u drugom ciklusu osnovnog obrazovanja* 2019. godine. Trenutno je doktorand na Fakultetu za obrazovanje učitelja i vaspitača Univerziteta u Beogradu i piše doktorsku disertaciju na temu obrazovanja vaspitača u oblasti metodike likovnog vaspitanja i obrazovanja. Zaposlena je na Fakultetu pedagoških nauka Univerziteta u

Kragujevcu u Jagodini kao asistent na grupi predmeta iz oblasti likovna umetnost sa metodikom nastave.

avramjov@yahoo.com

Dr Miloš M. Đorđević (1978), diplomirao je na Fakultetu umetnosti u Prištini, magistrirao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, a doktorirao je na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Vanredni je profesor u oblasti Likovna umetnost sa metodikom nastave na Fakultetu pedagoških nauka u Jagodini, Univerziteta u Kragujevcu. Bavi se istraživanjem didaktičke primene umetnosti i umetničkih izložbi u likovnom obrazovanju i nastavi. Objavio je 30 naučnih i stručnih radova o likovnom obrazovanju i savremenoj umetnosti u domaćim i inostranim časopisima i zbornicima. Koautor je dva udžbenika za nastavu Likovne kulture u izdanju BIGZ izdavačke kuće. Recezent je radova u domaćim i stranim časopisima. Član je Udruženja likovnih umetnika Srbije od 2005. godine. Tokom 2015–2022. godine bio je angažovan kao član komisije internacionalnog grafičkog simpozijuma u Mark Rothko Art Centre (Daugavpils, Latvija). Učestvovao je na više naučnih i stručnih konferencija. Njegov predlog interaktivnog eksponata za parkove nauke *Interaktivni piksel zid* izabran je za finansijsku podršku na javnom pozivu Centra za promociju nauke 2019. godine.

djordjevicmilos@yahoo.com

Dr Kristinka I. Selaković (1967) diplomirala je i magistrirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Doktorske studije završila je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu čime je stekla zvanje doktora metodike nastave. Docent je na grupi predmeta iz oblasti Metodike nastave likovne kulture i Metodike likovnog vaspitanja na Pedagoškom fakultetu u Užicu Univerziteta u Kragujevcu. Oblast njenog interesovanja i istraživačkog rada je likovno vaspitanje i obrazovanje, istorija umetnosti, muzejska pedagogija i nastava likovne kulture. Bavi se istraživanjem aktivnog posmatranja i doživljavanja umetničkih dela (likovna aprecijacija) kod učenika osnovnoškolskog uzrasta, zatim problemima i pitanjima u oblasti likovnog vaspitanja i obrazovanja i likovno darovite dece. Član je Umetničkog saveta Galerije Učiteljskog fakulteta gde organizuje izložbe akademskih umetnika kao i brojnih izložbi likovnih radova studenata i dece. Bavi se likovnom kritikom. Učestvuje u uređivanju nacionalnih časopisa i zbornika sa međunarodnih naučnih skupova. Recenzent je radova u domaćim i stranim časopisima. Autor je četiri udžbenika za nastavu Likovne kulture izdavačke kuće BIGZ od 1. do 4. razreda osnovne škole odobreni od strane Ministarstva. Autor je naučne monografije *Put do slike: umetničko delo i dete – razvijanje aprecijativnih sposobnosti u nastavi likovne kulture*.

selakovick@gmail.com

MAAndela M. Đukić (1997), doktorantkinja Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, saradnica na kursovima „Arhitektura od renesanse do postmodernizma” i „Arhitektura u Srbiji (kraj 17. - početak 21. veka)”. Prvenstveno

istražuje srpsku i jugoslovensku arhitekturu između dva svetska rata. Učestvovala je na brojnim naučnim skupovima u zemlji i inostranstvu, i objavila naučne radove i prikaze u časopisima ZLU Matice srpske, Nasleđe, zborniku „Neizbežnost interkulturalnosti” i dr.

Dr Lev Kreft (1951), profesor filozofije (u penziji) na Univerzitetu u Ljubljani, gde još drži predmete sa područja filozofije umetnosti i estetike. Jedan od osnivača Estetskog društva Slovenije, kome je bio i predsednik i član izvršnog odbora Međunarodnog saveza za estetiku. Istraživački interesi: istorijska avangarda, neoavangarda, umetnost i politika, postmodernizam, savremena umetnost, feministička estetika, umetnost sa naukom, estetika Frankfurtske škole i kritičke teorije društva, marksistička estetika itd. Najnovije objave: „Avant-Garde: A Globalized Concept?” u: *Globalizing the Avant-Garde*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2024: „Avant-Garde and the End of the World: An Introduction” *Književna smotra*, LVII/2025, 215 (1), 7-22.
lev.kreft@guest.arnes.si

Dr Dijana Metlić je redovna profesorka istorije umetnosti na Katedri za teorijske predmete likovnog departmana Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

Napisala je pet knjiga, uredila dva međunarodna zbornika, a svoje naučne radove publikovala u domaćim i inostranim časopisima i zbornicima. Objavila je tekstove za Routledge, Springer, De Gruyter, Palgrave Macmillan, Bloomsbury, a njene knjige izdaju Filmski centar Srbije, Srpska akademija nauka i umetnosti i Galerija Matice srpske.

Glavna polja istraživanja dr Metlić su moderna umetnost i istorijske avangarde, s posebnim fokusom na veze između slikarstva, fotografije i filma u evropskoj i američkoj umetnosti.

dijana.metlic@gmail.com

Dr Tadija Stefanović rođen je 1984. godine u Lazarevcu. Diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Zaposlen u zvanju docenta na Akademiji Srpske pravoslavne crkve za umetnosti i konservaciju u Beogradu. Autor je oko dvadeset naučnih radova i dve monografske studije. Učesnik je više naučnih simpozijuma. Bavi se proučavanjem srpske arhitekture međuratnog perioda 1918–1941. godine, temama iz crkvenog graditeljstva i teorijom memorijalnosti.
t.stefanovic@yahoo.com

ZBORNİK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

UDK/UDC: 7(082)

Izlazi jednom godišnje / Published annually

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača / For the publisher

prof. Zoran Krajišnik, dekan / Dean

Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor

mr Atila Kapitanj

Lektor za srpski jezik / Serbian language editor

Nataša Panić

Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English and English language editor

Sladana Aćimović

Štampa BIROGRAF COMP DOO BEOGRAD

Podrška / Support

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije



CIP-Katalogizacija u publikaciji Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

ZBORNİK radova Akademije umetnosti / urednik Marina Milivojević Madarev. – 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.