

Јасна С. Вељановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ЗНАЧАЈ КЛАВИРСКИХ СВИТА ЈОХАНА КУНАУА У ИЗГРАДЊИ ФОРМЕ СТАВОВА И ПРОФИЛИСАЊУ ДРАМАТУРГИЈЕ СВИТНИХ ЦИКЛУСА ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА

Овај рад је посвећен клавирским свитама Јохана Кунауа (1660–1722). У њему је сагледано четрнаест *Партија*, које представљају укупан ауторов допринос овом жанру. Направљен је преглед ставова са становишта њихове заступљености и позиције унутар циклуса. Класификовали су се формални типови и размотриле су се њихове специфичности. Посебна пажња посвећена је начину изградње форме, па са тог гледишта направљена подела на еволутивне ставове, за које се сматра да испољавају или бар наговештавају сонатно начело, за разлику од архитектонских ставова, који указују на песменост. По свим параметрима (заступљеност игара, њихова позиција унутар циклуса, формални типови, еволутивност, архитектоничност) извршено је поређење са Баховим свитним стваралаштвом за клавиру у циљу расветљавања једне шире генезе и типологије. Циљ овог рада је да се укаже на Кунауов допринос у изградњи форме свитних ставова, као и на његову улогу у профилисању драматургије свитних циклуса.

Кључне речи: музичка форма, Јохан Кунау, свита, барокни дводел, барокни тродел, еволутивност, архитектоничност

Увод

Овај рад посвећен је клавирским свитама Јохана Кунауа (1660–1722). У њему ће бити сагледано четрнаест *Партија*, које представљају укупан ауторов допринос овом жанру. Првих седам – дурских улазе у састав збирке *Вежбе за клавиру, део I (Klavier-Übung, teil I)*, која је издата у Лајпцигу 1689, док се други део ове збирке, издат 1696, састоји из седам молских свита и једне сонате. Тоналитети дурских свита су конципирани као лествични од тона Це, док је последња свита у Бе-дуру, а молских од белих дирки, почевши такође од тона Це. У раду ће се свите сагледати са становишта заступљености игара у циклусима и направити се класификација формалних типова заступљених у свитним ставовима. Разматраће се и поједине структурне, хармонске и тематске карактеристике игара, као и преовладавања архитектонског или еволутивног начела у играма. У закључку ће се направити поређење Кунауових и Бахових свита. Циљ овог рада је да се осветли Кунауов допринос у профилисању форме свитних ставова, као и драматургије свитних ставова.

1 jasnavejanovic@gmail.com

Концепција свитних циклуса

Од четрнаест Кунауових Партита, четири дурске (Це-дур, Де-дур, Ге-дур и Бе-дур) концепиране су са четири основна става (Алемандом, Курантом, Сарабандом и Жигом) и Прелудијумом као уводним ставом (табела 1). Партита Еф-дур има исту концепцију, али је њен уводни став Сонатина, а не Прелудијум. Две молске свите (це-мол и е-мол) имају сличну концепцију, с тим што у њима за Сарабандом следи Дубл. У двама свитама (Е-дур и а-мол) за Прелудијумом и три обавезна става следи интермецо – Менует, који уједно представља и завршни став свите, јер четврти обавезни став (Жига) у овим партитама изостаје. У Партити А-дур се уместо обавезног става Сарабанде јавља Арија, док је у еф-мол Партити Арија завршни став уместо Жиге. Ова Партита једина има Чакону као уводни став. У Партити де-мол након Алеманде следи Дубл, а завршни став је Буре, док се Партита ге-мол завршава Дублом након Сарабанде. Као закључак може се извести да су у Кунауовим свитама стални ставови Алеманда и Куранта, које следе након уводног става, који је најчешће Прелудијум. Сарабанду може заменити Арија, а Жигу интермецо (Менует, Арија или Буре). Дубл се јавља иза Алеманде и Сарабанде. Број ставова је 5 или 6, а заступљене су минимално четири различите игре.

Формални типови заступљени у Кунауовим Партитима

У табели 2 приказане су форме заступљене у Кунауовим свитама. Углавном су заступљене стриктне форме (детаљније о подели на формалне типове свитних ставова види у Вељановић Ранковић: 2012). Преовладава **дводел** и то у највећој мери **прост**, затим **избалансирани** (са подударним крајевима првог и другог дела), док се **заокружени дводел** (са понављањем почетног чеоног мотива на почетку другог одсека другог дела) може уочити свега у три Алеманде (Партите А-дур, Бе-дур и е-мол) и у једној Куранти (Партита е-мол). У Партитама Јохана Кунауа заокружени дводел испољава се на специфичан начин. У Алеманди Партите А-дур, реприза почетног чеоног мотива отпочиње тачно на почетку другог одсека другог дела, али са модификованим ритмом, иако се недвосмислено ради о том мотиву (пример 1). У Алеманди из Бе-дур Партите имитира се само други део почетне чеоне теме, која се састоји од два мотива (пример 2). У Алеманди Партите е-мол се, супротно од Алеманде Партите А-дур, задржава ритмички покрет, док је почетни мотив мелодијски вариран и транспонован, јер други одсек другог дела започиње субдоминантним тоналитетом. Можда је најзанимљивији случај Куранта из Партите е-мол, у коме је дошло до транспонованја и хоризонталног померања мотива у односу на почетак: пратња започиње на почетку такта као на почетку става, али се мотив појављује у другом делу такта (пример 3). За све случајеве заокруженог дводела у овим партитама карактеристично је да се све репризе почетног чеоног мотива јављају на самом почетку другог одсека другог дела, након потпуне аутентичне каденце и завршетка претходног, што изразито потврђује оправданост тумачења овог дводела. **Избалансирани дводел** карактерише подударност крајева првог и другог дела. У Кунауовим партитама се подударност своди на завршни акорд у каденци или на један глас у каденцирајућем обрту који може бити ритмички или мелодијски вариран (Куранта из еф-мол Партите, пример 4).

Тродели су мање заступљени од дводела. Четири **нерепризна тродела** јављају се у архитектонски грађеним ставовима, при чему је у Сарабанди из

Це-дур Партите и Гавоти из ха-мол Партите средњи део дупло мањих димензија, док су у Арији из Партите А-дур делови једнаки. **Репризни тродели** карактеристични су за интермеца молских партита еф-мол и а-мол. Они уједно представљају и финалне ставове. Код Арије из Партите еф-мол специфично је то што одсуствују уобичајени знакови за понављање између првог и другог дела (пример 5).

Једноделне форме карактеристичне су за два прелудијума који се састоје из разложених акорада (Партите Еф-дур и е-мол).

Специфични типови дводела и тродела са фуигираним другим делом карактеристични су за уводне ставове Партита Це-дур, Де-дур, Еф-дур, А-дур, Бе-дур, де-мол, ге-мол и а-мол. Наиме, први део се састоји из акордског разлагања (Це-дур) или лествичног кретања (Де-дур), комбинације ова два (А-дур) или је чак коралне фактуре, са пунктираним ритмом у водећем гласу који асоцира на француску увертиру (Еф-дур). Други део је без изузетка фуигиран, с тим што се имитациони наступи своде на дукс и комес. Трећи део, у оним ставовима у којима постоји (Це-дур, Де-дур, Еф-дур, А-дур) је најкраћи и углавном доноси повратак на фактуру из првог дела, али не и репризу.

И остали Прелудијуми (Е-дур, це-мол, ха-мол), који спадају у просте дводеле специфични су по одсуству знакова за понављање. Прелудијум из Партите Е-дур карактерише једнолично понављање истог ритмичког обрта, али тонални план указује на поделу на одсеке, као и јасно издиференцирана структура. Прелудијум из Партите це-мол би се могао сврстати у групу специфичних типова дводела и тродела, али средњи део, који би требало да буде фуигиран, заснован је на слободној полифонији. Прелудијум ха-мол представља прост дводел са исписаним знаковима за понављање. Њега карактерише и хомофона фактура.

Једини **варијациони облик** реализован је у Уводном ставу Партите у еф-молу – Чакони. Она се састоји од теме и дванаест варијација. Нешто је уобичајеније да се варијације нађу на крају свитног циклуса.

У групу **мешовитих форми** спадају Жиге партита које садрже карактеристике форми дводела – простог (Це-дур, Де-дур, А-дур, Бе-дур и це-мол) или избалансираног (е-мол ха-мол), али због имитационе обраде почетних чеоних мотива њихова структура није типична за свитне ставове, већ за инвенцију.

Поједине тематске, структурне и хармонске карактеристике

У неким Алемандама и Курантама (у Партитама Е-дур, Ге-дур, це-мол, де-мол, е-мол, ге-мол и а-мол) може се уочити сличност тематског, структурног и хармонског плана, па Куранта заправо представља варијацију Алеманде. Ова традиција полази од Паване и Гаљарде које су имале исти тематски материјал, чак и нотни садржај, само што је Павана била у парном, а Гаљарда у троделном такту. Осим ове промене, у поменутих Алемандама и Курантама долази и до прилагођавања тематског материјала карактеру игре (пример 6). Из датог примера се уочава да је и при већим мелодијским и ритмичким изменама структурна сличност и сличност тематског плана недвосмислена.

Иако је за барокни дводел, поготову за еволутивне ставове, карактеристична подела другог дела на два одсека аутентичном каденцом у неком од блиских тоналитета (субдоминантном, паралелном, доминантном), у овим партитама се то није увек случује. Наиме, многи ставови немају стриктно разграничење између два одсека у другом делу, због варљиве каденце (као у Алеманди и Куранти из свите Е-дур, шема 1) или пак несавршене аутентичне каденце (као у Алеманди и Куранти

из Партите це-мол), иако је оно недвосмислено. У Алеманди из партите еф-мол, одсеке разграничава полукаденца у паралелном тоналитету. У појединим ставовима структура другог дела није толико развијена да би дошло до поделе на одсеке, иако се на основу тематског материјала и тоналног плана може уочити извесна подела на две целине (Алеманда и Куранта из партите де-мол, пример 7).

Утицаји специфичности игара на форму и начин излагања тематског материјала

Партите Јохана Кунауа не одликује разноликост игара. Уводни ставови су већином Прелудијуми, осим једне Чаконе (варијација) и Сонатине. Прелудијуми и Сонатина представљају углавном специфичне типове дводела и тродела у којима је други део фугиран. Остали прелудијуми припадају категорији простог дводела без карактеристичних знакова за понављање на средини. Једноделни прелудијуми теку „у једном даху“. Сви уводни ставови имају једну општу карактеристику – по начину излагања тематског материјала и тежњи ка „неквадратности“ структуре припадају еволутивном типу форме. Једино Прелудијум партите ха-мол донекле одступа од оваквог начина излагања тематског материјала. У досадашњој пракси приликом анализе свитних ставова дошло се до закључка да се еволутивност у свитним ставовима огледа, испредањем почетне чеоне теме и излагањем тематски сродних, али ипак различитих реченица, у којима се тематски материјал наредне надовезује на претходну и које су често повезане у ланац, док је архитектоничност карактеристична за ставове чији се тематски материјал излаже у реченицама једнаке структуре, док реченице у периоду карактеришу и исти почеци, па супротно еволутивним ставовима у којима свака реченица даље развија претходну и тако цела форма делује динамично, у архитектонским управо то враћање на почетни мотив и његово развијање испочетка доводи до статичности. Прелудијум Партите ха-мол има одлике и архитектоничности и еволутивности. Исти почеци указују на архитектоничност (пример 8), док неједнаке и уланчане реченице указују на еволутивност, која преовладава.

Алеманде и Куранте су без изузетка еволутивни ставови, па се у њима може трагати за извесним сонатним потенцијалом. Иако у многим Алемандама и Курантама у првом делу након каденце у основном тоналитету долази до модулације у тоналитет у коме би требало да отпочне друга тема, ипак на крају долази до повратка у основни тоналитет и полукаденце на доминанти (Партита це-мол, де-мол, е-мол, ге-мол, а –мол, ха-мол). У партити Ге-дур се модулација у паралелни тоналитет одвија пре завршетка прве реченице. У осталим партитама долази до модулације и завршетка у „тоналитету друге теме“, али једина Алеманда чији први део има сонатни потенцијал јесте Алеманда сонате еф-мол, где се на почетку друге реченице, која притом има и нов тематски материјал, долази до модулације у Ас-дур, који се након низа модулација условљених секвентним током, потврђује на крају овог дела. Наравно, одсуство комплетне друге реченице, у репризи, односно репризирања само њеног краја транспонованог у основни тоналитет говори о томе да се ради о избалансираном дводелу, а не о Скарлатијево-вом сонатном облику.

Сарабанде у Кунауовим партитама су већином архитектоничне, и углавном имају типичне одлике ове игре. То су прости или избалансирани дводели чији су делови сачињени од периода или низова реченица, евентуално реченица, са парним бројем тактова. Једино у партити е-мол долази до нарушавања архитекто-

ничности. Наиме, њен први део има осам тактова, као и други, али прва реченица у низу има пет, а друга три такта (шема 2). Једина Сарабанда написана у форми нерепризног тродела (из партите Це-дур) има средњи део дупло мањих димензија од оквирних.

Од осталих игара заступљене су Арије, Менует, Гавота и Буре. Арија има две. Арија из партите А-дур је типична за ову игру. Међутим, Арија из Партите еф-мол, која представља финални став више по карактеру подсећа на Жигу, због имитационих наступа гласова и живахног карактера. Одсуствују и знакови за понављање који су типични за све ставове свите, осим уводних (пример 5). Једини Буре који представља финални став партите де-мол је архитектонски став нерепризне троделне форме. Једина Гавота из партите ха-мол је такође архитектонски став у нерепризног троделу, чији се делови одликују највећим степеном различитости по тематског материјалу (пример 9).

Закључак

Клавирске свите Јохана Кунауа представљају велики допринос са становишта профилисања драматургије свитних циклуса Јохана Себастијана Баха. Наиме, у њима готово да се формирао распоред обавезних ставова и интермеца, иако чак у пет Партита изостаје Жига као завршни став. Углавном је он замењен Интермецом (Менуетом, Буреом, Аријом) или се чак завршава Сарабандом. Оно што се као специфичност са становишта концепције свите може још уочити јесте Чакона као уводни став, уместо завршног што је уобичајеније.

Са формалне тачке гледишта, Кунауове свите имају сличну заступљеност стриктних игара као у свитама Јохана Себастијана Баха. Од дводела су малтене у једнакој мери заступљени избалансиран и прости, док је заокружен ређи. Једнако је заступљен и репризни и нерепризни тродел. Међутим, с обзиром на то да Кунауови свитни циклуси садрже мали број интермеца који чак и често у њима одсуствују, тродели истог типа игре се не спајају у сложене троделе, као што је то случај код Баха. Уводни ставови су написани у формама типичним за њих. Али, у Кунауовим Партитама се, за разлику од Бахових, може уочити мања заступљеност мешовитих форми. Осим типичних форми карактеристичних за Жигу, које мењају структуру типичног барокног дводела додајући му специфичности имитационо грађеног става попут инвенције, нема других мешовитих форми, што је уосталом типично и за свитно стваралаштво Кунауовог савременика Георга Бема.

Чињеница која је веома важна јесте да су се још у Кунауовим партитама игре искристалисале са становишта еволутивности и архитектоничности на типичан начин, што игра важну улогу у каснијем формирању сонатних и песмених ставова који ће ући у састав Бахових свита, а касније и класичарског сонатног циклуса.

ЛИТЕРАТУРА

Вељановић Ранковић 2012: Ј. Вељановић Ранковић, Видови испољавања дводелности и троделности у *Француским свитама* Јохана Себастијана Баха, *Зборних радова са научног скупа Традиција као инспирација (15–16. Април 2011)*, Академија уметности, Бања Лука, 2012.

THE IMPORTANCE OF THE KEYBOARD SUITES OF JOHANN KUHNAU FOR THE CONSTRUCTION OF THE FORMS OF THE MOVEMENTS AND PROFILING OF THE DRAMATURGY OF THE SUITE CYCLES OF JOHANN SEBASTIAN BACH

Summary

This paper considers the whole keyboard suite opus from Johann Kuhnau (1660-1722), thus fourteen partitas, from which seven are in major, and seven in minor key. The formal types have been classified and their specifics have been discussed. A comparison is made with the Johann Sebastian Bach's keyboard suite opus in the view of construction of the form as well as profiling the suite cycle dramaturgy. It has come to the conclusion that the Kuhnau's suite cycles are almost forming the order of the obligate movements and the intermezzos. From the formal viewpoint, strict forms are present in the same quantity as in Bach's suites are the binary and ternary forms, provided that there is no compound ternary forms, as in Bach's suites (that consists of two dances of the same type), because of the small number of the intermezzos in Kuhnau suites. On the other hand, it can be seen a lesser representation of the permeated forms, where, except from the typical forms that are the characteristic of the Gigue, that change the structure of the typical baroque binary or ternary form by adding to the the characteristics of the imitational structured movement like an invention, there are no other permeation forms.

What is maybe the most important is the fact that the dances in the Kuhnau suites have been crystalized from the viewpoint of developmental and symmetrical dances in a typical way, which plays an important role in the later forming of the sonata and song forms which are going to be the part of the Bach's suites and later the classical sonata cycle.

Key words: musical form, Johann Kuhnau, suite, baroque binary form, baroque ternary form, developmental type, symmetrical type

Jasna S. Veljanović

Табела 1

Клавирске свите Јохана Кунауа						
Седам Партита у дуру						
Бр. партите и тоналитет	Уводни став	А	К	С	Интермеца	Ж
I Це-дур	Прелудијум	✓	✓	✓	–	✓
II Де-дур	Прелудијум	✓	✓	✓	–	✓
III Е-дур	Прелудијум	✓	✓	✓	Менует	–
IV Еф-дур	Сонатина	✓	✓	✓	–	✓
V Ге-дур	Прелудијум	✓	✓	✓	–	✓
VI А-дур	Прелудијум	✓	✓	–	Арија	✓
VII Бе-дур	Прелудијум	✓	✓	✓	–	✓
Седам Партита у молу						
I це-мол	Прелудијум	✓	✓	✓ (са дублом)	–	✓
II де-мол	Прелудијум	✓ (са дублом)	✓	✓	Буре	–
III е-мол	Прелудијум	✓	✓	✓ (са дублом)	–	✓
IV еф-мол	Чакона	✓	✓	✓	Арија	–
V ге-мол	Прелудијум	✓	✓	✓ (са дублом)	–	–
VI а-мол	Прелудијум	✓	✓	✓	Менует	–
VII ха-мол	Прелудијум	✓	✓	✓	Гавота	✓

Табела 2

Табела форми заступљених у Партитама Јохана Кунау						
Једнодел		Прелудијум Ге-дур	Прелуди- јум е-мол			
Дводел	Прост	Алеманда Це-дур	Куранта Це-дур	Алеманда Де-дур	Сарабанда Де-дур	
		Прелудијум Е-дур	Сарабанда Е-дур	Менует Е-дур	≡	
		Алеманда Еф-дур	Куранта Еф-дур	Сарабанда Еф-дур	Жига Еф-дур	
		Куранта Ге-дур	Сарабанда Ге-дур	Жига Ге-дур	≡	
		Сарабанда Бе-дур	Прелуди- јум це-мол	Сарабанда це-мол	Сарабанда е-мол	
		Алеманда еф-мол	Куранта еф-мол	Сарабанда а-мол	≡	
		Прелудијум ха-мол	Куранта ха-мол	Сарабанда ха-мол	≡	
	Избалансирани	Куранта Де-дур	Алеманда Е-дур	Куранта Е-дур	Алеманда Ге-дур	
		Куранта А-дур	Куранта Бе-дур	Алеманда це-мол	Куранта це-мол	
		Алеманда де-мол	Куранта де-мол	Сарабанда де-мол	≡	
		Алеманда еф-мол	Куранта еф-мол	Сарабанда еф-мол	≡	
		Алеманда а-мол	Куранта а-мол	Алеманда ха-мол	≡	
	Заокружен	Алеманда А-дур	Алеманда Бе-дур	Алеманда е-мол	Куранта е-мол	
	Тродел	Репризни	Арија еф-мол	Менует а-мол	≡	≡
		Нерепризни	Сарабанда Це-дур	Арија А-дур	Буре де-мол	Гавота ха-мол
Варијације		Чакона еф-мол	≡	≡	≡	
Специ- фични видови дводела и тродела	Дводели	Прелудијум Еф-дур	Прелуди- јум Бе-дур	Прелудијум де-мол	Прелуди- јум ге-мол	
		Прелудијум а-мол	≡	≡	≡	
	Тродели	Прелудијум Це-дур	Прелудиј-ум Де-дур	Прелудијум А-дур	≡	

Табела 3

Прелудијум		Алеманда		Куранта		Сарабанда		Жига			
Це-дур	Е	Це-дур	Е	Це-дур	Е	Це-дур	А	Це-дур	Е		
Де-дур	Е	Де-дур	Е	Де-дур	Е	Де-дур	А	Де-дур	Е		
Е-дур	Е	Е-дур	Е	Е-дур	Е	Еф-дур	А	Еф-дур	Е		
Ге-дур	Е	Еф-дур	Е	Еф-дур	Е	Ге-дур	А	Ге-дур	А		
А-дур	Е	Ге-дур	Е	Ге-дур	Е	Бе-дур	А	А-дур	Е		
Бе-дур	Е	А-дур	Е	А-дур	Е	це-мол	А	Бе-дур	Е		
Це-мол	Е	Бе-дур	Е	Бе-дур	Е	де-мол	А	це-мол	Е		
Де-мол	Е	це-мол	Е	це-мол	Е	е-мол	А	Е-мол	Е		
Е-мол	Е	де-мол	Е	де-мол	Е	еф-мол	А	ха-мол	Е		
еф-мол	Е	е-мол	Е	е-мол	Е	ге-мол	А				
ге-мол, Е	Е	еф-мол	Е	еф-мол	Е	а-мол	А				
А-мол	Е	ге-мол	Е	ге-мол	Е	ха-мол	А				
ха-мол	Е и А	а-мол	Е	а-мол	Е						
		ха-мол		ха-мол							
Чакона		Сонатина		Менует		Арија		Буре		Гавота	
еф-мол	Е	Еф-дур	Е	Е-дур	А	А-дур	А	де-мол	А	ха-мол	А
≡		≡		а-мол,	А	еф-мол	Е	≡		≡	

Пример 1

Партита А-дур

Јохан Кунтау

Allemande. 1

А:

13 II

S D T 8
PAK/S

Пример 2

Партита Бе-дур

Јохан Кунау

Allemande.

c: $k \frac{6}{4}$ D⁷ [8 t]
 B: II

Пример 3

Партита е-мол

Јохан Кунау

Courante. 1

a: II $\frac{6}{5}$ $k \frac{6}{4}$ D⁷ [8 t]
 PAK/S

Пример 4

Партита е-мол

Јохан Кунау

Courante. 1

с:

17 *t.* II

a: II $\frac{6}{5}$ k $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{8}$

PAK/S

Пример 5

Партита еф-мол

Јохан Кунау

a
Aria.

The musical score is written for piano and includes figured bass notation. It is divided into five systems, each with a measure number and a section label:

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled **a**. Measure 1 has a forte (*f*) dynamic. Measure 4 includes figured bass notation: $s D t^8$ and $As: VI$.
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled **b**. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. Measure 8 includes figured bass notation: $S VI$, $s D t^8$, $PAK/S As: VI$, $II^6_5 D T^8$, and PAK/S .
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled **a**. Measure 12 includes figured bass notation: $VI^6 t^6$, $II D^7 t^3$, and PAK/N .
- System 4 (Measures 13-15):** Labeled **a₁**. Measure 13 has a forte (*f*) dynamic. Measure 15 includes figured bass notation: $s D t^8$ and $f: t$.
- System 5 (Measures 16-19):** Labeled **a**. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic. Measure 19 includes figured bass notation: $s D t^8$ and $s D t^8$.

Пример 6
а)

Партита Е-дур

Јохан Кунау

Allemande.

E:

3

H:

VI	6
II	6

б)

Партита Е-дур

Јохан Кунау

Courante

E:

3

H:

VI	6
II	6

5

Шема 1

Шематски приказ Алеманде из Партите Е-дур				
:	a	:	b	:
	1-8		9-17	
	8		4 + 5	
E:	H: II6 K DT8	E: cis:	II ⁶ D VI E:	S D ⁷ T ⁸

Пример 7

Партита де-мол

Јохан Кунај

Courrante.

8

tr.

d:

F: S II

4

tr.

d: VI 6 t 8

D T 8

AK/S

Пример 8

Партита ха-мол

Prealudium

Јохан Кунау

a **a1** **a2**

1 5 12

h: D: S VII 6 T 8 A: VI t

PAK/N

a3

9 10

II 6 6 D t 8 A: s II

PAK/s

b **b1**

17 21

A: h:

Шема 2

Шематски приказ Сарабанде из Партите е-мол				
:	a	:	b	:
	1-8		9-16	
	5 3		4 4	
	e: G: K ₄ ⁶ D e: II ⁶ D		G: K ₄ ⁶ D ² e: II ⁶ D T ⁸	

Пример 9

Партита ха-мол

Gavotte Јохан Купау

h: A: t
II

Aleksandra P. Ivković
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet

MUZIČKI CITATI I INTERTEKSTUALNE RELACIJE U DELIMA KLODA DEBISIJA

Upotreba citata i srodnih postupaka uobičajena je u zapadnoevropskim umetničkim praksama, čak i u XIX veku kada su individualnost i originalnost predstavljale imperativ u muzičkom stvaranju. U Debisijevom (Claude Debussy) stvaralaštvu njima prirada značajna uloga. Debisi u svojim delima stvara složenu intertekstualnu mrežu muzičkih i vanmuzičkih značenja upotrebom autocitata, zatim tako što inkorporira elemente himne ili narodne melodije u svoj muzički tekst, ili citira delove melodija prethodnika (i savremenika), uz prisustvo brojnih posveta, literarnih citata, libretističkih tekstova i slično. S obzirom na to da u muzici ne postoje znaci navoda, kao u književnosti, kojima bi se ukazalo na to da autor preuzima (citira) iskaze iz nekog drugog dela, intencionalne reference na drugo delo u muzici Debisija računaju najčešće na njihovu prepoznatljivost, te su originalne karakteristike citirane melodije u citirajućem kontekstu u velikoj meri očuvane. I upravo na taj način interpolirane, one često odudaraju od datog konteksta. Mnoge aluzije obraćaju se široj publici, ili dobrim poznaviocima Debisijevih dela (kada su posredi autocitati) ili prepoznatljivim melodijama iz opusa drugih kompozitora. U radu su navedeni brojni primeri ove vrste koji osvetljavaju karakteristike kompozitorovog kompozicionog postupka kao i značenje u njegovim delima.

Cljučne reči: tekstualna uključivanja, citatna uključivanja, autocitati, intertekstualne relacije

Poznato je da su rani radovi Kloda Debisija (Claude Debussy) imali romantičarska obeležja¹, da bi njegov dalji stvaralački put bio usmeren ka impresionizmu koji mu je postao trajno opredeljenje. Iako se za Debisijev stil svakako može reći da je originalan i konzistentan, ipak, i u „čisto“ impresionističkim delima Debisi često ne predika vezu sa romantizmom². Relacije koje on uspostavlja sa muzičkom prošloću nisu samo usmerene ka neposrednim prethodnicima – romantičarima, već i na klasicizam i barok³, ali kroz svoja dela Debisi „komunicira“ i sa savremenicima⁴ i to ne samo putem aluzija na stil nekog autora, već kroz direktno citiranje melodijskog segmenta iz njihovog opusa.

Debisi je bio majstor za citat i aluziju, kako muzičku tako i književnu.⁵ Njegovi muzički citati obuhvataju narodne pesme, citate melodija raznih autora, autocitate i slične postupke. Identifikovanje ovakvih primera prisustva jednog teksta u drugom

-
- 1 U Debisijevom opusu, između ostalog, prepoznavamo tipično romantičarske žanrove poput balada, nokturna, mazurki, zatim njegovo delo *Valse Romantique* nosi romantičarska obeležja, i slično.
 - 2 U njegovim delima prepoznavamo povremene romantičarske „uzlete“ osećajnosti, aluzije na stil pojedinih kompozitora iz romantizma, a u pojedinim delima i konkretne intertekstualne relacije u vidu citata neke melodije ili dela romantičarske melodije.
 - 3 U vidu imitacije stila i omaža – *Omaž Hajdnu* iz 1909, *Omaž Ramou* iz 1904 (drugi stav u *Images*) i slično.
 - 4 Među pomenutim savremenicima nalaze se Vagner (Richard Wagner) i Ravel (Maurice Ravel).
 - 5 Debisijeva spisateljska ostvarenja, između ostalog, obuhvataju hronike, kritike i članke od 1901. do 1915. godine, neke literarne pokušaje i prepiske od 1885. do 1917. godine. Njegova pisma prijateljima i napisi o muzici prepuni su citata literarnih dela koje je čitao. Debisijeva muzika nije nimalo drugačija.

putem citata i aluzija⁶, važno je za razumevanje aspekata Debisijevog kompozicionog postupka kao i utvrđivanje značenja u njegovim delima. Uz većinom minimalni materijal koji se citira (u pitanju su kratki segmenti), upućuje se na upoređivanja muzičkih tekstova, kao i na utvrđivanje stepena u kojem se citirani materijal asimiluje unutar novog konteksta, što će u radu biti predstavljeno brojnim primerima.

U muzičkoj literaturi, „prikazivanje“ može biti ostvareno na razne načine, tako da je jedna stvar uzeta da liči na neku drugu, pri čemu je sličnost *intencionalna*. Ovo shvatanje moguće je uz pomoć odrednice koju Lorens Krejmer (Lawrence Kramer) (Kramer 1992: 139–140) naziva označitelj: implicitna ili eksplicitna aluzija koja posmatraču kaže *šta je* ono što je prikazano. Praktično bilo šta može da se ponaša kao označitelj, od otvorenog naslova koje direktno usmerava razumevanje, pa sve do skrivenih, podsvesnih detalja.

Na tragu ovakvih razmišljanja, Krejmer je u tekstu *Trope i prozori* (Kramer 1990) uveo pojam hermeneutičkog prozora. Prema Krejmeru: „Tekst sam po sebi ne daje razumevanje; mora biti načinjen tako da se preda razumevanju. Na tekstu mora biti otvoren hermeneutički prozor, kroz koga bi diskurs našeg razumevanja mogao da prođe. Jednom kada se taj prozor otvori, tekst se pojavljuje, ili se bar može pojaviti, ne kao koordinatna mreža tvrdnji u koju su ugrađeni drugi vidovi značenja, već kao polje ljudski značajnih akcija. U prepoznavanju i razmišljanju o ekspresivnom činu, mi osposobljavamo interpretativni proces; mi otvaramo, kako sam ga ranije nazvao, hermeneutički prozor, kroz koji naša interpretacija može proći.“ Stoga, kada interpretacija dospe u muziku, dostupna su nam najmanje tri tipa hermeneutičkih prozora, bilo kao ekspresivni čin kojeg treba prepoznati ili kao putokaz ka tom i takvom prepoznavanju. To su, najpre, tekstualna uključivanja, zatim citatna uključivanja (na kojima ćemo se i zadržati) i strukturne trope.

Tekstualna uključivanja podrazumevaju tekstove postavljene u muziku, naslove, epigrame, programe, beleške u partituri i slično. Krejmer naglašava da je “u radu sa ovim materijalima, od kritične važnosti zapamtiti da oni ne ustanovljuju (ne fiksiraju) značenje koje muzika na neki način ponavlja, već samo pozivaju interpretatora da pronade značenje u međudejstvu ekspresivnih činova. Primere ovakve vrste nalazimo u Debisijeva tri kaprisa *U belom i crnom* (*En blanc et noir*) iz 1915. godine gde kompozitor citira stihove iz Barbijevog (Georges Barbier) i Kareovog (Michael Carré) libreta Gunoove (Charles Gounod) opere *Romeo i Julija* (odnosno iz pete scene istoimenog Šekspirovog (William Shakespeare) dela). U drugom kaprisu upotrebljava stihove iz *Balade protiv neprijatelja Francuske*, pesme Fransoa Vijona (François Villon), a u trećem iz pesme *Zimo, vi niste ništa bolji od bitange, puni ste snega, vetra, kiše i grada*, Šarla d’Orleana (Charles d’Orléans)(videti više o tome Petković 2011: 50–70).

Krejmer je video posebnu svrhu u tome da ukaže na ona značenja u muzici koja ne dolaze posredstvom literarnog teksta koji bi direktno sugerisao značenje (a performativni bili prihvaćeni ili odbijeni), već bi u (netekstualnoj) instrumentalnoj muzici bila stvorena čisto muzičkim sredstvima. Ovde Krejmer računa na citatna uključivanja, na muzičke aluzije na druge kompozicije; aluzije na tekstove kroz citate iz date muzike, aluzije na stilove drugih kompozitora ili stilove ranijih perioda i slično.

Možemo reći da muzika ponekad komunicira putem citata i aluzija. Julija Kristeva (Юлия Кръстева) iznosi gledište po kojem svaki tekst ima dva nivoa tumačenja. Prvi nivo je horizontalni, i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi nivo povezuje tekst sa drugim tekstovima. Citat (kao i autocitat i aluzija) tako ima snagu da dezinte-

6 Kako je Žerar Ženet (Gérard Genette) definisao intertekstualnost.

griše, da „izvuče“ slušaoca iz citirajućeg u citirno delo. Stoga, u citirajućoj melodiji referira se na delo (drugih autora ili citirano iz sopstvenog opusa) i preuzima se deo značenja koje melodija, ili njen segment, tom prilikom nosi. Taj odnos (između citirane i citirajuće melodije) može biti imitativan gde autor, u daljem tekstu Debisi, na gotovo identičan način u različitim delima predstavlja određene slike (poput npr. mora ili zvuka zvona). Citat kod Debisija, takođe, može da igra ulogu u parodiji, satiri, i karikaturi.

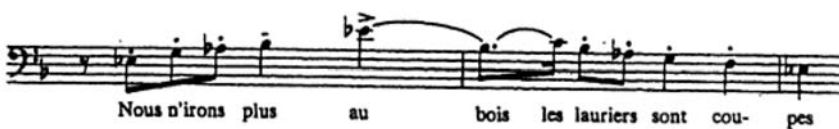
Debisi jev dečiji balet *Kutijica igračaka* iz 1913. ispunjen je citatima i referencama: melodije „Polichinelle“, „Il était une bergère“ i „Do, do, l'enfant do“. Ova poslednja je uspavanka za decu koju je Debisi koristio, osim u baletu, mnogo više ranije u „Uspavanci za slona“ u *Dečjem kutku* iz 1908.

Primer 1 (početak „Uspavanke za slona“ iz *Dečjeg kutka*, melodije koja će se javiti i u baletu *Kutijica igračaka*)



Narodne pesme su naročito bile bogat izvor Debisi jevih citata⁷. Čini se da je Debisi jeva omiljena francuska narodna pesma bila „Nous n'irons plus au bois“, koju pronalazimo u četiri različita Debisi jeva dela.

Primer 2 (početak melodije pesme „Nous n'irons plus au bois“)



On koristi pesmu prvo u *Uspavanoj lepotici* (*La Belle au bois dormant*), koju je komponovao između 1880. i 1883. Tekst poseduje poetski refren u kojem se pominje san Uspavana lepotice, a pomenuta narodna pesma se pojavljuje kao ritornello i svaki put poseduje neku varijaciju.

⁷ Pored francuskih, Debisi je upotrebio i englesku narodnu pesmu "The Keel Row", koja je jedna od dve dobro razrađene teme u sviti „Žiga“, prvog od orkestarskih *Slika*.

Primer 2a) (Debisi, Uspavana lepotica)

The image shows a musical score for the song 'Uspavana lepotica' by Debussy. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics 'droit sur- sus é tri- ers' and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The second system continues the vocal line with 'Dor- mez la belle au bois ré- vez qu'un' and the piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *f*, *dim.*, *pp*, and *a tempo*.

Treći od tri *Images* za klavir iz 1894. godine (koji se sada objavljuje pod nazivom *Images oubliées*) ima probni naslov "Some aspects of 'Nous n'irons plus au bois'" čime se direktno aludira na poreklo citata.

Primer 2b) (Debisi, Treći od tri *Images* za klavir)

The image shows a musical score for the third of three *Images* for piano by Debussy. It consists of two systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The piano part includes a dynamic marking of *sfz* and *p*. The second system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The piano part includes a dynamic marking of *p*.

Segmente melodije „Nous n'irons plus au bois“ Debisi koristi i u *Rondes de printemps* (1894) trećoj od tri svite *Images* za orkestar.

Primer 2c) (Debisi, jedna od varijacija iz *Images* za orkestar)

1915. godine komponovao je tri kaprisa za dva klavira pod nazivom *U belom i crnom*. Prema mišljenju muzikologa i muzičkih pisaca koji su se bavili Debisijevim poznim stvaralaštvom, gotovo svaki takt simbolički predstavlja borbu između belgijske i nemačke vojske. Debisi u muzički tok interpolira melodije belgijske himne „Brabançonne“, i francuske „Marseljeze“. „Preznačavaju se i citati: arija Kapuleta iz pomenute Gunoove opere, nemački protestantski koral *Snažna tvrđava je naš Bog*. Istovremeno ironično i nevino, proizvode se i parodiraju značenja muzika sasvim karakterističnih fragmenata iz drugih dela – kako sopstvenih, iz *Dečjeg kutka*, ili iz dečjeg baleta *Kutija za igračke*, tako i tuđih, iz šansone *Rat Klemana Žankena* (Clément Janequin), baleta *Žar-ptica* i *Petruška* Stravinskog.“ (pogledati više u: Petković 2011: 53–68) Naprotiv višestrukoj mogućnosti tonalnog tumačenja muzičkog toka trećeg kaprisa, segment „Marseljeze“ se izdvaja iz konteksta ne samo po prepoznatljivosti muzičkog materijala, već i s obzirom na činjenicu da je u „čistom“ C–duru. Sličan je postupak Debisi primenio i XII prelidu „Vatromet“ iz druge sveske *Prelida za klavir*.

Primer 3 (Debisi, kraj XII prelida, „Vatromet“)

Ovo je segment melodije „Marseljeze“ na tekst iz refrena: „Na oružje građani! Formirajte svoje bataljone!“. Računa se na prepoznatljivost, ali sam citat izdvaja se iz konteksta ne samo na osnovu tematskog sadržaja koji nije u vezi sa onim koji mu je prethodio, već i s obzirom na to da obrazuje bitonalnu strukturu u odnosu na T pedal u deonici leve ruke (C–dur – Des–dur).

U svojim delima, kao što je već pomenuto, Debisi neretko referiše na stil ili specifična dela iz sopstvenog opusa ili opusa drugih kompozitora. U prvoj od *Etida*, „Pour les cinq doigts – d’apres Monsieur Czerny“ (1915) Debisi citira početak *Etide* Op. 299 br. 9 (1830) Karla Černija (Carl Czerny). Intertekstualna relacija je ovde nedvosmislena jer se radi o obeleženom citatu („d’apres Monsieur Czerny“). Na početku etide Debisi citira pomenutu Černijevu etidu, ali je dalje obrađuje „na način Debisija“. Kod Černija je to, dakle, čista vežba, tehničke prirode, dok Debisi ovakvo mehaničko ponavljanje melodijsko-ritmičkih obrazaca „kvari“ tako što unosi izmene i raznovrsnost (uvodi disonance, ritmičke izmene, polimetriju, menja intervalski pokret i slično), što čak poprma parodijski efekat.

Primer 4a) (Karl Černi, *Etida* Op. 299 br. 9, početak)

Molto Allegro. (♩ = 108)

9. *p sempre leggiero.*

cresc.

f

Primer 4b) (Debisi, prva *Etida*, „Pour les cinq doigts – d’après Monsieur Czerny“)

The image shows a musical score for Debussy's 'Pour les cinq doigts' (Op. 10, No. 1). The score is in piano and consists of three systems. The first system is titled 'Sagement' and features a piano introduction with the instruction 'p ben legato'. The second system is titled 'Animé (Mouv^t de accel.' and shows a tempo increase. The third system is titled 'Gigue) Tempo I' and includes the instruction 'molto dim.' followed by a piano section marked 'p'.

U etidama, osim na Černija, možemo primetiti i Debisijeve aluzije⁸ na Šopena i njegove etide. Relacije koje Debisi uspostavlja sa Šopenom, Vildon (Wheeldon 2009) u knjizi *Debisijev pozni stil*, naziva „omažom Šopenu“. Debisi se možda i ne bi složio sa različitim interpretacijama njegovih etida kroz prizmu Šopenovog stvaralaštva, međutim bez sumnje ne bi imao nikakav prigovor na portret koji ga je oslikao na tako pohvalan način, s obzirom na to da je i sam čin komponovanja dvanaest etida posvećen „a la memoire de Frédéric Chopin“.⁹

Aluziju na Šopenov stil Debisi ostvaruje i u poznatom prvom impresionističkom delu *Preludijum za popodne jednog fauna* (1891–94), gde uočavamo segment iz Šopenovog Nokturna Op. 27 No 2, Des dur (1837).

8 Pod aluzijama podrazumevamo intertekstualne relacije gde materijal nije citiran direktno, ali referenca je napravljena (postoji) putem kontura, boja, fature i slično.

9 Pogledati više u: Ivana Petković, *Pozno stvaralaštvo...* str. 77–83.

Primer 5a) (Šopen, *Nokturno* Op. 27 br. 2, Des dur)

Primer 5b) (Debisi, *Preludijum za popodne jednog Fauna*, klavirski izvod)

Pomenuti segment Šopenovog nokturna izdvaja se iz konteksta, svakako tematski, ali i sobzirom na to da je kompozitor zadržao originalni tonalitet (da bi referenca bila potpuna), te tonalno odudara od prethodnog toka. Nakon složenog harmonskog toka, ovo je jedino mesto u delu koje je konsonantno (što ga dodatno izdvaja).

Jedan od najpoznatijih citata kako kad je reč o Debisiju, tako i često navođeni primer kada se govori o citatima u osnovi, jeste početak citat Tristanovog akorda „Golivogovog plesa“ iz *Dečjeg kutka* (Primer 6a). Primere aluzija na Tristanov akord nalazimo i u *La Domiselle élue* (Primer 6b), operi *Peleas i Melisanda* (Primer 6c).

Primer 6a) (Debisi, segment „Golivogovog plesa“ iz *Dečjeg kutka*)

64

pp *p* *pp* *mf* *f*

71

p *pp* *p*

Primer 6b) (Debisi, *La Domiselle élue*)

Molto moderato.
Narrator.

And then she cast her arms a -

p *pp* *p*

Primer 6c) (Debisi, *Peleas i Melisanda*)

Même mouvt

p *espressif et très soutenu* *mf*

pp

Osim intertekstualnih relacija sa delima Šopena, Vagnera i drugih pomenutih autora, Debisi citira i segmente iz sopstvenog opusa. Autocitat može da predstavlja izuzetno efikasn oblik citata i može da posluži kao način potpisa, prepoznaje se poput „otiska prsta“ autora. On isto tako može da funkcioniše umnogome na isti način kao i uključivanje samog autora: preko neke reference ide se na druga sopstvena dela autora. Autocitat, čak i kad je neoznačen, uviđa se i zvučno prepoznaje kao melodija preuzeta iz nekog drugog dela. Autocitati su jedan od načina na koji se putem melodije obezbeđuje celovitost individualnog stila. Stoga, iako su semantički „uklopljeni“ (deo su šireg programa dela), kada se javi u nekoj melodiji, autocitati ne teže da se asimijuju u prethodna i naredna dešavanja ili da impliciraju neka nova melodijska kretanja, te remete njenu prirodnu kontinualnost. U *Motives for Allusion* Kristofer Reynolds (Reynolds 2003) navodi Getea kada govori o tome da čin prisvajanja motiva ili melodije iz nekog ranijeg dela, može biti kreativni pre nego imitativni čin: „Kada umetnik ukorenjuje neki prirodni objekt, tada je objekat prestao da pripada prirodi; zapravo, može se reći da ga umetnik kreira (stvara) u ovom trenutku, u tome što iznosi njegovo označavanje, karakteristike, interesantne kvalitete, ili pre da uliva sa višom vrednošću koje možda nije posedovao.“

Autocitate kod Debisija uočavamo u trećem stavu *Sonate za flautu, violu i harfu* iz 1915. godine gde se citira melodija iz preludijuma *Kutijice za igračke* (1913). Zatim, Debisi je prefinjenu mrežu aluzija, značenja i vanmuzičkog predstavljanja primenio u uvodnom delu za „Nuages“ („Oblaci“) iz orkestarskih *Nokturna* (L 91 (*Festivali i sirene*), 1897–99) dok je prerađivao je materijal iz svoje opere *Peleas i Melisande* (1893–1902). Još jedan prefinjen primer citatnosti pojavljuje se u *Apparition* (1884, primer 7a), čiji tekst je napisao Mallarmé (Stéphane Makkarmè), i iz kojeg je Debisi preneo dva cela takta uz veoma malo izmena u prvu scenu drugog čina *Peleasa i Melisande* (primer 7b) i u nedovršenu operu *Rodrigo i Himena* (1878–90 primer 7c). Očigledno se ovde radi o citatu, ali ne u smislu toga da je Debisi planirao da ga slušalac prepozna i poveže sa ranijim delom. Biće pre da je u pitanju zvučna slika gde je figura u klavirskoj deonici po prirodi stvari iznova doterana u vidu figuracije za harfu, opisujući igru vode u fontani.

Primer 7a) (Debisi, solo-pesma *Apparition* (Izgled))

The image shows a musical score for the piece "Un peu retenu" from the opera "Apparition" by Claude Debussy. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The vocal line has a melodic phrase with triplets and a fermata. The piano accompaniment has a complex, flowing texture with many chords and arpeggios. The lyrics are: "doigts, dans le cal-me des fleurs Va-po-reu ses,". The score is labeled "Un peu retenu" and "pp" (pianissimo).

Primer 7b) Debisi (*Peleas i Melesanda*, II čin scena 1)

Doux et calme

PELLEAS

On en-ten-drait dor-mir l'eau Vou-lez-vous

Harp *pp* Va. div.

Eng. horn *p* doux et espressif

Vla. Vc. div. *pp*

Cb. div. *pp*

vous as-soir au bord du bas-sin de mar-bre

pp

Primer 7c) (Debisi, nedovršena opera *Rodrigo i Himena*, druga scena prvog čina)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in French and reads: "La nuit est belle au - tant que notre a - mour est doux". The piano accompaniment consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The music is in a minor key and features a complex, flowing melody. The lyrics are written below the vocal line, and the piano accompaniment is written below the vocal line.

Na osnovu navedenih primera i brojnih drugih, možemo zaključiti da Debisi u svojim delima stvara složenu intertekstualnu mrežu muzičkih i vanmuzičkih značenja upotrebom autocitata, zatim tako što kratke segmente himne ili narodne pesme inkorporira u svoj muzički tekst, ili citira delove melodija prethodnika (i savremenika), uz prisustvo brojnih posveta, literarnih citata, libretističkih tekstova i sličnih tekstualnih i citatnih uključivanja, kako ih naziva Krejmer. S obzirom na to da u muzici ne postoje znaci navoda, kao u književnosti, kojima bi se ukazalo na to da autor preuzima (citira) iskaze iz nekog drugog dela, intencionalne reference na drugo delo u muzici računaju najčešće na njihovu prepoznatljivost, te su originalne karakteristike citirane melodije u citirajućem kontekstu u velikoj meri očuvane. I upravo na taj način interpolirane, one često odudaraju od datog konteksta. Mnoge aluzije obraćaju se široj publici, ili dobrim poznavacima Debisijevih dela (kada su posredi autocitati) ili prepoznatljivim melodijama iz opusa drugih kompozitora. Ali u svakom slučaju većina njih računa na dobro informisanog slušaoca, i sačinjena je da bi bila prihvaćena i razumevana od strane „kompetentnog“ slušaoca. Ova činjenica osvetljava ne samo odnos između starog i novog, citiranog i citirajućeg, već i odnos između kompozitora i publike, gde slušanje nije pasivni čin, već aktivira memoriju slušaoca koji će citate prepoznati (i reinterpretirati njihovo značenje).

LITERATURA:

- Cummnis 2006: L. Cummnis, *Debussy and the Fragment*. Amsterdam-New York: Rodopi.
DeVoto 2004: M. DeVoto, *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*, New York: Pendragon Press.
Fulcher 2001: J. Fulcher, *Debussy and His World*. Princeton-Oxford: Oxford University Press.
Kramer 1990: L. Kramer, „Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics“, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, Berkley, 1990.

- Kramer 1992: L. Kramer, „Music and representation: the instance of Haydn’s *Creation*“, *Music and text*, ed by Steven Paul Scher, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds 2003: Christofer Alan Reynolds, *Motives for Allusion. Context and content in nineteenth-century music*, London: Harvard University Press.
- Petković 2011: I. Petković, *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija, Istine o francuskom mitu*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Vallas 1973: L. Vallas, *Claude Debussy: His Life and Work*, (tans. Marie and Grace O’Brein) New York: Dover.
- Wheeldon 2009: M. Wheeldon, *Debussy’s Late Style*, Bloomington-Indianapolis_ Indianapolis University Press.
- Wenk 1976: A. Wenk, *Claude Debussy and the poets*, Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.

MUSICAL QUOTES AND INTERTEXTUAL RELATION IN THE WORKS OF CLAUDE DEBUSSY

Summary

The use of citations and related procedures is common in West European artistic practices, even in the nineteenth century when individuality and originality represented an imperative in musical creation . In the works of Claude Debussy they occupied a prominent place. In his works Debussy creates a complex network of inter-textual musical and non-musical meanings by the use of self-citations, subsequently incorporating short segments of hymns or quasi-folk songs into his musical text, or quoting parts of the melody written by other authors, in the presence of numerous dedications, literary quotations, libretto texts, and the like. Intentional references to some other work on this occasion usually count on their recognition by the listener, and also the characteristics of the original melody quoted are largely preserved, so that their meaning is being re-interpreted.

Key words: citations, self-citations, Lawrence Kramer

Aleksandra Ivković

Ленче А. Насев¹

Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип, Р. Македонија,
Факултет за музичка уметност,

ТОЛКУВАЊЕ НА ПРВИОТ СТАВ ОД ДУМБАРТОН-ОКС, КОНЦЕРТ ЗА КАМЕРЕН ОРКЕСТАР ОД ИГОР СТРАВИНСКИ

Првиот став од Концертот Думбартон-Окс (*Dumbarton Oaks*) на Игор Стравински (Igor Stravinsky) кој се наоѓа во фокусот на нашето истражување се карактеризира со специфично изложување на музичкиот материјал. Неговата понатамошна реализација во различни делови од ставот претставува основа на аналитичкото истражување, подлога врз која ќе се утврди логиката на конструкцијата на ставот.

Клучни зборови: Игор Стравински, Думбартон-Окс, барокна концертна форма

Концертот Думбартон-Окс е дел од креативното творештво на Игор Стравински (1882.-1971.). Создаден е во 1937.-1938. година во Париз по повод триесетата годишнина од бракот на двајцата добро познати патрони на уметноста г-ѓа и г-н Блис (Mrs. and Mr. Bliss), во чиј дом, музеј и градина се одржувале голем број на манифестации. Името го добила по нивниот имот во Вашингтон. Прв пат бил изведен на 08. мај 1938. година под диригентство на Надја Буланџер (Nadie Boulanger, 1887.-1979.) во домот на г-ѓа и г-н Блис. Неговата прва јавна премиера била одржана во Париз на 04. јуни 1938. година под диригентство на Стравински.

Композицијата е напишана во три става (Tempo giusto, Allegretto и Con moto) за камерен оркестар кој го опфаќа исполнувачкиот состав: 3 виолини, 3 виоли, 2 виолончела, 2 контрабаси, флејта, кларинет (in B), фагот и 2 хорни (in F). Предмет на истражување во овој труд ќе биде првиот став.

Во Концертот на Стравински се изложени пет отсека и кода, по кои следува дел од осум такта во улога на премин - поврзување со вториот став кој настапува *attacca*.

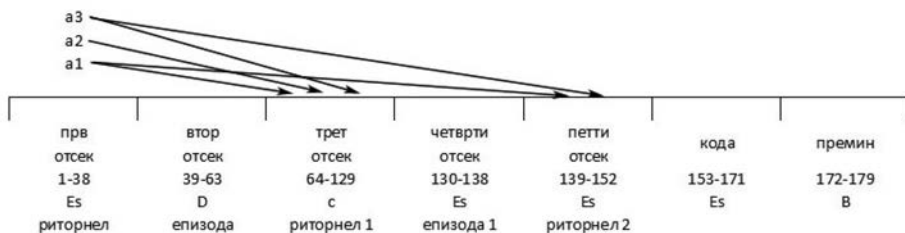
Сепак, со цел конкретно да се согледаат соодносите меѓу деловите неопходно е да се одговорат одредени прашања кои се однесуваат на функциите на изложените сегменти во музичкиот тек, нивната улога и правец на движење во рамките на ставот.

Процесот на изложување на основниот тематски материјал води кон утврдување на градбата на целиот став. Во него на преден план се издвојува специфичниот начин на мотивска интерпретација. Преку изложување три мотивски целини и нивно исто или слично проследување на различни места во текот на ставот Стравински го утврдува градбениот принцип кој на прв поглед остава впечаток на индивидуална форма ослободена од било каков систем на градба. И покрај ваквата констатација можеме да пронајдеме и препознаеме одредена сличност со барокната концертна форма² која е изградена врз основа на систематско сменување на риторнелот и епизодата.

1 lence.nasev@ugd.edu.mk

2 Види: В. Н. Холопова, *Формы музыкальных произведений*, Санкт-Петербург, Лань, 1999, 257-385.

Пример 1



Овде би сакале да го свртиме вниманието на читателот кон споменатите значајни моменти. На прво место ќе го издвоиме изложувањето на мотивите како основен градбен елемент кои би можеле да се означат со a_1 , a_2 и a_3 .

Пример 2

Мотив a_1



Мотив a_2



Мотив a_3



Овие три мотиви се изложени во позиција на меѓусебно напластување. Стравински нив не ги изложува круто сукцесивно, туку уште на самиот почеток при првиот настап ги интегрира како единствена звучност најнапред мотивите a_1 и a_2 на кои во рамките на првиот такт се надоврзува мотивот a_3 .

Со оглед на пластовата мотивска перцептивна хиерархија, сличноста во градбата на мотивите a_1 и a_2 создава чувство на добро избалансиран сооднос, а со самото тоа и потенцијален фактор за тематска динамизација.

Преку понатамошно повторно изложување на тематскиот материјал се задоволува потребата од негово утврдување и меморирање како на изведувачите, така и на слушателите. За да се избегне монотонијата при повторувањето Стравински ја врши неопходната трансформација во смисол на скратување на морфолошката должина на мотивите, како и нивна интервалска трансформација. Развојот на материјалот следува како резултат на динамичко движење иницирано од прогресивната тенденција на мотивите во рамките на почетната тонална звучност *in Es*, се до 38 такт од каде започнува вториот отсек кој јасно е разграничен со нови предзнаци во нова тонална боја *in D*.

Пример 2 (38-40 т.)

The image shows a musical score for two instruments: Fag. (Bassoon) and Cor. (Cor Anglais). The score is divided into three measures. The Fag. part begins with a dynamic marking of *meno f* and a *solo* instruction. The Cor. part also begins with *meno f* and *solo*, followed by a *marc.* (marcato) marking. In the second measure, the Cor. part has a *rall. a 4* (rallentando to 4/4) marking. The Fag. part has a dynamic marking of *mf*. The Cor. part has a dynamic marking of *poco*. In the third measure, the Fag. part has a dynamic marking of *mf* and a *solo* instruction. The Cor. part has a dynamic marking of *sub. p* and a *simile* instruction. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Со потенцирање на солистичкиот третман на одредени инструменти (хорна и фагот), како носители на музичката содржина во вториот отсек, Стравински на некој начин се обидува да ја регулира акустичката динамика меѓу отсеците и на тој начин на глобално ниво да воведо смирувачки тон. Во овој отсек на почетокот се воведени мелодиски линии делумно претставени како иницирачка сила. Во нив во прв ред се чувствува недостаток од заокруженост на музичкиот тек со што на тој начин се создава чувство на комплексна и донекаде противречна функција меѓу отсеците.

Истовремено почетокот на овој музички материјал совршено добро е вклопен во крајот на првиот отсек (38 т.) во кој всушност отсутствува целосното заокружување. Ваквото решение може да се издвои како специфичен градбен елемент кој Стравински го употребува при поврзувањето на отсеците во целиот став. И покрај генералното динамичко смирување музичкото движење е задржано. Тоа на глобално ниво има прогресивна тенденција на подготовка на следниот трети отсек кој започнува во 64 такт со активирање на нов тонален простор *in c*.

Во третиот отсек повторно се изложени мотивите a_1 и a_2 но овојпат во фаза на делумно разбивање на првобитните мотивски „конфигурации“ со постепена тенденција на делење. Во моментот на нивното „исчезнување“ Стравински во 83 такт воведува нова полифона фактура (фугато), изградена врз основа на модифицираниот мотив a_3 . На тој начин со неговото изложување истовремено се комплетира уште една фаза од хиерархиското ниво на изложување на мотивите како еден вид тенденција на „стабилизација“ на тематскиот материјал.

Следниот отсек започнува од 130 такт и доколку го споредиме со вториот ќе забележиме низа сличности пред се во однос на повторното вклучувањето на солистички инструменти преку кои прозвучуваат фрагментарните мелодиски линии. Со појавата на овој отсек Стравински ја поврзува „пукнатината“ создадена од отсуството на мелодиско заокружување во вториот отсек.

Во рамките на петтиот отсек (130 т.) вратен е основниот тонален центар *in Es*. Во него повторно изменето се изложени мотивите a_1 и a_3 . Интензивното прозвучување на мотивските елементи создава чувство на интеграција, тематска симетрија и единство во концепцијата.

Како последен отсек изложена е кодата која настапува во 153 такт. Во неа забележителна е употребата на остинатото пројавено преку повеќекратна употреба на мелодиски фигури.

По изложувањето на кодата следи дел осум такта (172-179 т.) во кој доминира акордска фактура изложена во гудачите, во ново *Listesso tempo*. Тој е во функција на подготовка и поврзување на првиот со вториот став. Ваквата улога е потенцирана и со воведувањето на нов тонален центар *in B*, во кој всушност започнува вториот став *attacca*.

Можеме да заклучиме дека структурната градба на првиот став од Думбартон-Окс условно кажано е иницирана од специфичноста на изложената музичка содржина во првиот отсек. Како што веќе беше спомнато нејзин основен градбен елемент се три мотивски целини кои ги означивме со a_1 , a_2 и a_3 . Посебен придонес во коезистентноста на музичкиот тек меѓу отсеците дава и тоналниот план (првиот *in Es*, вториот *in D*, третиот *in c*, четвртиот и петтиот *in Es*), во кој како тоналнен центар е утврден *in Es*. На ниво на целина тој делува обединувачки.

Во основа првиот став не поседува стандардизиран формален контекст и на прв поглед оддава генерална класификација на индивидуална слободна форма. Сепак, при неговото конструирање преку изложувањето на музичкиот материјал во отсеците остава можност Концертот да се протолкува како барокната концертна форма (пример 1).

ЛИТЕРАТУРА

Брукс 2010: J. Brooks, «Collecting Past and Present: Music History and Musical Performance at Dumbarton Oaks.» *In A Home of the Humanities: The Collecting and Patronage of Mildred and Robert Woods Bliss*, ed. James N. Carder, Washington D.C.: Dumbarton Oaks.

Бајт 1979: E. W. White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.

Георгиева 1989: С. Георгиева, *История на музиката на XX век неокласицизъм, Софија: Државно издателство „Музика“*.

Skovran–Peričić 1991: D. Skovran, V. Peričić: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Холопова 1999: В.Н. Холопова, *Формы музыкальных произведений*, Санкт-Петербург: Лань.

ТУМАЧЕЊЕ ПРВОГ СТАВА ДАМБАРТОН-ОУКСА, КОНЦЕРТА ЗА КАМЕРНИ ОРКЕСТАР ИГОРА СТРАВИНСКОГ

Резиме

Циљ рада је да кроз сажети дескриптивни и аналитички осврт првог става Концерта Думбартон-Окс Игора Стравинског, претставимо формални контекст његовог музичког тока. Специфичност реализације музичког тока овог става поседује карактеристике индивидуалног облика. И поред тога готово све музичке компоненте усмерене су према истицање могућности да се облик протумачи као барокни концертни облик.

Анализа није у улози коначног и крутог решења, одакле се и наша разматрања могу релативизирати другачијим тумачењима функција и односа измеѓу одсека.

Кључне речи: Игор Стравински, Думбартон-Окс, барокни концертни облик

Ленче А. Насев

Богдан М. Ђаковић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Академија уметности

Особености композиторског поступка у *Свеноћном бденију* Сергеја Рахмањинова

Рад се бави композицијом *Свеноћно бденије* (1915) за мешовити хор Сергеја Рахмањинова, као најзначајнијим православним хорским делом Нове руске школе, која је од осме деценије 19. века па до избијања Октобарске револуције 1917. године оставила неколико остварења непролазне историјске вредности. Анализа музичког језика односи се на ауторов начин рада са цитираним руским црквеним напевима, уз сагледавање оригиналног приступа кроз ставове у „духу“ напева („кијевски“, „грчки“, „знамени“), као и неке од кључних карактеристика његове сложене хорске синтаксе. Вршећи синтезу укупног развоја руске црквене хорске музике, Рахмањинов је кроз процес својеврсне симфонизације хорског жанра остварио савршено јединство између традиционалних и модерних елемената. Веома интересантна извођачка судбина композиције представља још један узбудљив аспект историјских позиција овог право уметничког ремек-дела.

Кључне речи: национални музички стил, богослужбена музика, обрада црквених напева, химнографска структура, симфонизација хорског слога

Сергеј Рахмањинов (1873–1943) је у три дела православне црквене хорске музике – духовни концерт *В молићвах неусијајушчују Богородицу* (1893), *Литургија св. Јована Златоустог*, оп. 31 (1910), *Свеноћно бденије*, оп. 37 (1915) – типолошки обрадио најзначајнија естетско-конструктивна „лица“ руског црквеног хорског жанра. Две цикличне композиције у многоме представљају синтезу креативних настојања аутора Нове руске школе. То се пре свега односи на поновно уважавање матичне црквене музичке естетике, путем повратка традиционалним напевима, али и руском изворном духу у целини. Ова тенденција руских композитора кроз временски период од деловања Петра И. Чајковског (1840–1893) па до револуције 1917. године оставила је иза себе неке од најзначајнијих европских хорских партитура током прве две деценије 20. века. Објективни домети Нове руске школе исказали су кроз истовремено испуњавање оба лица жанровске појавности ове музике: очекивану литургијску функцију и убедљив уметнички, концертни карактер. Наиме, еманципацијом многобројних елемената хорског израза, од богате оркестрације, увођења „хоморитмичне полифоније“ и укупне „симфонизације“ жанра, руска црквена хорске музика успела је да повећањем уметничког садржаја у делима заснованим на напевима премости стилску разлику између композиција са презнаком „обрада“ и оних потпуно слободно конципираних. Тиме се кроз достигнуту јединствену естетску раван суштински изједначавао потенцијални богослужбени и концертни живот многобројних композиција ових аутора. (Ђаковић 1998: 14)

Сергеј Рахмањинов као превасходно композитор световне музике био је на почетку рада на великим црквеним хорским формама прилично „изван“ литургијске праксе и практичног стваралачког односа према богослужбеном ритуалу.

1 bogdandj@eunet.rs

Са друге стране, одсуство формалне блискости са светом црквене музике имало је и позитивну страну: као осећајан уметник, сваком тексту је прилазио са једнаком пажњом, анализирајући детаље и нијансе које су често недостајале у традиционалним музичким обрадама заснованим на већ утврђеним музичким законитостима.

Пре Рахмањинова, Александар Гречанинов (1864–1956) је утабао стазу за компоновану музику на литургијски текст која је водила стваралаштво ове врсте из цркве на концертни подијум. Ипак, *Литургија св. Јована Златоустог* (1910) млађег композитора представљала је пример посебног ауторског приступа овој централној стваралачкој „теми“ православне хорске музике. После премијере критика је дело оценила на следећи начин: „Као композиција у домену црквене музике, на нас је оставила утисак превише субјективног стила, који није претерано „црквен“ у крајњем ефекту... Или се аутор још није довољно саживео са литургијом као формом или његове емоције просто се не могу довољно исказати у овој форми...“ (Моросан 1994:1i). Жанровски недостаци *Литургије* могли су се извесно исказати са позиција црквеног стила, формалног приступа датом тексту или кроз домен (пре) разгранатог хорског слога. Јури Келдиш је као веома битним сматрао да дело не поседује степен стилског јединства које ће композитор касније остварити у *Свеноћном бденију* (Моросан 1994:1viii). Године које су раздвајале *Литургију* и *Свеноћно бденије* могу се схватити као период еволуције аутора од елегичног романтичарског лиризма према модернијим тенденцијама. Током тог времена Рахмањин је написао дело већих размера, коралну симфонију *Звона*, оп. 35 по познатом тексту Едгара Алана Поа. Борис Асафјев је констатовао значајну разлику у идентификацији суштинског садржаја композиције *Звона* у односу на *Бденије*. Док се у првом делу композитор бавио проблематичном атмосфером руске националне психе, догле је у *Бденију* аутор досегао израз који израста из моћних корена националног епоса бавећи се проблематиком мира на читавом свету. (Моросан 1994:1viii)

Дело је премијерно изведено 10. марта 1915. године у Великој сали (Колонный Зал) од стране Московског синодалног хора под управом Николаја Михаиловича Данилина (1878–1845). Концерт је био хуманитарне природе за скупљање средстава за пострадале из првог светског рата. После почетног успеха, дело је убрзо изведено још два пута током истог месеца (12. и 27. марта) и два пута наредног месеца (3. и 9. април). Прве објављене критике поредиле су карактер ове композиције у односу на претходну *Литургију*. Идејни творац Нове руске школе Александар Кастаљски (1856–1926) био је одушевљен новодосегнутим естетским приступом Рахмањинова: „Треба посебно обратити пажњу шта је настало од једноставних мелодија у рукама великог уметника.“ Други критичар Дерзановски осврнуо се на укупно дејство ове музике у смеру нове универзалности, проширења креативног надахнућа и победу нових димензија духа оличено кроз генијалну еволуцију ауторовог моћног талента.“ (Моросан 1994:lix)

У *Свеноћном бденију* (1915) Рахмањин изражава лични приступ, те поетским складом цитираних напева и субјективних елемената кроз мелодије у „духу“, достиже грандиозан уметнички и знатно мање ритуално-богослужбени карактер. Забележен је и следећи опис: „Епски тон појединих „слика“ коегзистира са разрађеним сопственим креативним импулсом. То није само јединствена слика популарних националних идеја и концепата, већ и озбиљна лична исповест ауторова, његових медитација над животом и личних обавеза сваког од нас према ближњем и самом себи.“ (Моросан 1994: xi).

Шта чини ово дело тако јако „руским“? Један добар део те особине може да се припише употреби напева, кијевског, „руско-грчког“ и посебно „знаменог“ у многи ставовима. Девет од петнаест ставова садрже напеве, а посебно су успели они оригинални у којима се аутор приближио аутентичном звуку без цитирања. То су пре свих, став број три *Блажен муж* и најпопуларнији фрагмент читање композиције, став број шест *Богородице дјеве*.

Химнографска структура *Свеноћног Бденија* у себи садржи делове вечерње и јутарње службе, а која се богослужбено изводи суботом пред недељну литургију, односно вече уочи неког празника. У то време у Русији, стваралачка пракса је претпостављала одређен број сталних и непроменљивих „нумера“ које су се изводиле по мелодијама осмогласника. Вечерња служба састојала се од неколико уобичајених химни које су се измењивале према празничном календару односно у зависности од службе поједином светитељу. Руски композитори који су пре Рахмањина створили сличне врсте циклуса, показују мноштво различитих приступа. Тако на пример, Петар И. Чајковски у свом *Свеноћном бденију* (1882) базираном на напевима и Александар Архангелски (1846–1924) у истоименом слободно компонованом делу (1897), комбинују нумере и хорске одговоре са васкршњег и празничног бденија, фокусирајући се на непроменљиве химне. Други композитори су били више селективни. Михајло Иполит-Иванов (1859–1935) је у оригинално компонованом *Свеноћном бденију* оп. 43 (1907) даје сопствену комбинацију химни, одлазећи даље од традиције слободним компоновањем песама „Господи возвах“ и „Свјат Господ Бог наш“, које су се уобичајено изводиле према напевима осмогласника. Семион Панченко (1867–1937) је у опусу 45. (1908) кроз употребу напева обрадио само главне нумере циклуса, такође комбинујући песме са васкршње и празничне службе. Годину дана касније Александар Архангелски се у опусу 26. (1909) определио само за главне нумере кроз оригиналне мелодије у духу напева, наговештавајући поступак Сергеја Рахмањина. Истоимено дело Александра Гречанинова оп. 59 (1912), попут поступка Александра Никољског (1874–1943), испуњено је слободно створеним мелодијама кроз најзначајније стандардне химне. Павел Чесноков (1877–1944) је кроз два различита дела овог наслова – оп. 21 (1909) и оп. 44 (1913), прво као збирка појединачних нумера и друго у виду низа најчешће хорски обрађених химни, понудио већ познату комбинацију слободних ставова и хармонизација напева.

За разлику од угледања Рахмањина на Чајковског када је у питању био литургијски циклус, приликом израде ставова за *Свеноћно бденије*, већ полазни ставови двојице аутора били су различити. Чајковски је по сопственим речима желео да врати руску црквену музику ономе што је њена основа и због тога је више дејствовао (само) у смеру аранжера цитираних напева. Рахмањин је са друге стране дао знатно шири уметнички концепт, који је руска критика доживела као „монументалну епску слику у духу руске Петорке, једино дело по снази блиско опери *Бајка о невидљивом граду Киџежу* Николаја Римског-Корсакова. Такође се сматрало да је попут поменутог оперског дела, *Свеноћно бденије* било посвећено много више унутрашњим доживљајима руског човека, него његовој често хаотичној спољашњости.“ (Моросан 1994: xi)

У случају Сергеја Рахмањина, наглашени уметнички приступ одредио је и начин употребе и третмана преузетих напева. Од иницијалног поступка те врсте Чајковског, руски композитори су трагали за различитим начинима хармонизације или контрапунтског третирања напева. Много се пажње посвећивало техничким аспектима ове праксе. Приступ Рахмањина био је другачији, по ре-

чима Јурија Келдиша „још од Прве симфоније аутор је усвајао мелодијски потенцијал близак знаменом појању, које је постао органски и интегрални део његовог личног музичког језика“. (Моросан 1994: 1xi) Због тога је степен сростања различитих напева у *Свеноћном бденију* потпуно спонтан, супротан само „механичком“ увођењу и обради цитата. За Рахмањинова употреба старих црквених мелодија извесно прераста принцип спровођења својеврсног *cantus firmus*-а, постајући тематски материјал са којим слободно поступа. Користио се мелодијама које су биле опште познате већ и кроз многобројне претходне обраде, на пример, „грчки“ напев за химну „Благослови, душе моја, Господа“, „кијевски“ напев за нумере „Свјете тихи“ и „Ниње отпушчајеш“, али и веома мало познатим „знаменим“ мелодијама.

Слобода у третману ових мелодија подразумевала је извесне измене, њихову транспозицију и дистрибуцију кроз хорске гласове, као и кроз различита хармонска и контрапунтска окружења. У том смислу, апсолутно је био на трагу најзначајнијих аутора – Кастаљски, Чесноков, Никољски, Виктор Калиников – који су били везани за Московску синодалну школу. При избору химни за *Свеноћно бденије* композитор је више био заинтересован за укупно уметничко јединство и баланс унутар циклуса, него за знатно „уже“ аспекте литургијске потребе. Супротно од својих претходника, одабрао је искључиво црквене химне са суботњег бденија, искључујући оне са службе за одређени конкретан празник у годишњем календару. Музички није реализовао ни један од ставова „ординаријума“ који се измењује по гласовима осмогласника, али је зато унео васкрсне тропаре који се певају после „Великог славословља“. Такође, додао је две химне које се у пракси не певају хорски: први став на текст „Приидите поклонимсја“ који обично поји сам свештеник или појци у певници и химну „Слава Богу на висини“ која се обично чита. То значи да је и сама химнографска структура дела представља изузетак у односу на остале ауторе и као таква доноси јединствену химнографско-поетску концепцију унутар Нове руске школе.

У наставку, поменућемо само поједине поступке и на тај напосредан начин осликати сву оригиналност стваралачког поступка Рахмањинова. У другом ставу „Благослови, душе моја Господа“ (пс. 103) који садржајем слави Божије стварање, аутор се служећи добро познатим „грчким“ напевом, уводи веома динамичан однос између соло деонице и хорске структуре. Мада је соло-алтовска деоница „само“ дословно цитирана мелодија, кроз богато хармонско и контрапунтско развијање хорског слога пратње она добија једну изузетно узвишену димензију: примарни појачки материјал бива додатно конструктивно-естетски надограђен профилисаним хорским слогом Рахмањинова. Снажна глобална тонска метафора доноси значај солисте у функцији дочаравања песме хвале, док хорски гласови путем деликатне оркестрације вибрирају између појмова „земаљско“ и „небеско“.

У четвртој ставу „Свјете тихи“ служећи се „кијевским“ напевом композитор развија типично руски модел контрапунктског поступка који се назива „подголоснаја полифонија“. (Моросан 1994: 1xiii) Он представља специфично наслеђе ране руске црквене и фолклорне полифоније и представља разлику од традиционалног западног поступка имитације. У овом начину компоновања карактеристични мотиви из цитиране мелодије имитирају се у осталим гласовима, али се принцип на полифони начин измештеног текста – као доследна западна пракса – своди на истовремени изговор свих гласова у исто време. На тај начин долази до опструирања чисте идеје контрапункта, зарад разумљивости текста као примарног аспекта. У овој конкретној структури става, Рахмањинов горњим гласо-

вима поверава хомофону декламацију, док се описана имитација догађа у доњем регистру на више пута поновљеном почетку текста „Свјете тихи“.

Пети став дела химна „Ниње отпуштајеш“ доноси молитву старца Симеона који пред вратима храма препознаје дете Христа у тумачењу соло тенера са мелодијом „кијевског“ напева. На средини композиције („јеже јеси уготовал“) долази до најсложенијег контрапунтског рада у читавом делу, базираном на имитационом раду мелодијско-ритмичког фрагмента саме цитиране мелодије. Мноштво других различитих конструктивно-поетских елемената – попут различитих подела звучања хора у архаичној антифоној традицији или наглих, готово „мадригалистичких“ и драматичних динамичких промена у складу са текстом, па до фасцинантнох „уклапања“ оригиналних одсека са оним базираним на постојећим мелодијама – чини *Свеноћно бденије* Рахмањинова објективно жанровски најкомплекснијим делом руске црквене музике до 1917. године. Заједно са *Страсном седмицом* оп. 58 Александра Гречанинова и а cappella кантатом *Вјечнаја памјати херојима* Александра Кастаљаског композиција Рахмањинова и као израз дубоко личног креативног става аутора, представља круну повратка матичном црквеном духовном „етосу“ Нове руске школе. (Моросан 2009: xliii)

Овим суштинским конструктивно-естетским врлинама дела, свакако треба додати и веома занимљив аспект извођачких околности које су обележиле живот композиције после Октобарске револуције. Управо из разлога строге комунистичке цензуре и објективне немогућности представљања дела на концертном подијуму, у пролеће 1957. године композиција је доживела своју богослужбену премијеру. Прерастајући у традицију извођења *Свеноћног бденија* на црквеној служби у време око композиторовог рођендана (28. март), хор Преображенске цркве у Москви са диригентом Николајем Васиљевичем Матфејевим (1909–1992) окупљао је у тим приликама број од четрдесетак набољих московских певача. Традиција ових извођења се протезала преко тридесет и пет година (1957–1992) у извесном смислу „надокнађујући“ претходне три деценије њеног неизвођења у Русији. После смрти диригента Матфејева и услед радикалних финансијских промена у функционисању московских црквених хорских ансамбала, престало се са овим извођењима. (Генералова 2011)

Једно од кључних дилема везаних за употребни статус дела јесте питање његове извођачке намене. Да ли је аутор створио композицију за богослужење или она има превасходно концертну намену? Сам Рахмањин није оставио доказ у прилогу једне или друге опције. Сабирање аргумената за и против литургијског извођења дела претпоставља озбиљан и дуг посао који надилази оквире овог рада. Извесно парадоксална чињеница довела је до тога, да је дело пре револуције 1917. године имало превасходно концертни живот без литургијског, а да је после 1957. године у времену оште идеолошке цензуре имало једино богослужбену примену, апсолутно без концертних презентација! Сама традиција извођења од стране диригента Матфејева постала је готово „празник“ по себи, негде између духовне и световне природе, достижући ритуалну вредност и квазимистичан статус значајног догађаја у црквеном календару руске престонице. Последњих година поново живи на концертним подијумима Москве и широм света уз „ореол“ духовно-уметничког појма много ширег од једне знамените хорске композиције. (Генералова 2011) Судбина овог дела може се схватити и као символ духовног преживљавања руске нације, цркве и народа током прошлог и у многе страдалничког 20. века.

ЛИТЕРАТУРА:

Генералов 2011: Alla Generalow 'Finding Asparagus at Christmas': Nationhood and Russian Identity in the Performance Practice History of Rachmaninoff's *All-night Vigil*, Op. 37, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of the International Society for Orthodox Church Music, No. 3, Joensuu.

Ђаковић 1998: Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор, оп. 50, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд.

Моросан 1986: Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Umi research press, Ann Arbor, Michigan.

Моросан 1994: Vladimir Morosan, Editor-in-Chief, *Monuments of Russian Sacred Music, Sergei Rachmaninoff / The Complete Sacred Choral Works*, Series IX, Volumes ½, Musica Russica, Madison, Connecticut.

Моросан 2009: Vladimir Morosan, Editor-in-Chief, *Monuments of Russian Sacred Music, Alexandre Gretchaninoff. Collected Sacred Choral Works*. Series VII, vol. 2, San Diego, CA: Musica Russica.

THE CHARACTERISTICS OF COMPOSITIONAL TECHNIQUE IN ALL-NIGHT VIGIL BY SERGEI RACHMANINOFF

Summary

The paper deals with the crucial compositional elements in *All-Night Vigil* (1915) by Sergei Rachmaninoff which strongly correspond to the general aesthetic elements of the New Russian School. The analysis is concerned with the two main composers approaches: the very broad & artistically rich arrangements of old Russian chants („Kiev“, „Greek“, „Znameni“) and free, original work close to the stylistic values of the parts in which the chant was used. In general this music gathers all the important influences from the history of Russian Church music tradition, including the „modern“ approach of the New Russian School: symphonisation of the choral genre. Speaking about the basic attitudes towards the functional aspect of the *All-Night Vigil* as a possible music for the real church ritual or for the concert use, one can never be definitely sure, but artistic elements definitely have the strongest impact on its final outlook. Comparing Rachmaninoff's *All-Night Vigil* with his *Liturgy of St. John Chrysostomos* (1910) there are some objective and crucial reasons as proofs of the composers evolution towards the genius level of his „imaginative Church Music folklore“: while the first piece was not based on Russian chants with a lot of different stylistic elements, the serenity and unique quality of each part of *All-Night Vigil* insures the great values of the cycle as a whole. The very delicate use of solo parts (second movement „Blagoslovi, duse moja Gospoda“, fifth movement „Ninje otpuscajesi“), rich choral structure including many voice devices, fantastic epic character of the music which dramatically follows the meaning of the text and in general the highest achieved artistic level, puts this composition together with *Holy Week* op. 58 by Alexander Grechaninoff and a cappella cantata *Eternal memory to the heroes* by Alexander Kastalsky as one of the three best compositions of the New Russian School. In the year of its premiere 1915. Rachmaninoff's *All-Night Vigil* was performed a few times in the concert hall and then after more than 30 years as liturgical music (from 1957 till 1992) thanks to conductor Nikolai Vasil'evich Matfei. Those very popular performances were organised in honour of the composer's birthday, as well as a spiritual-artistic battle to keep the Russian Orthodox values alive.

Key words: national music style, church functional music, arrangements of church chant, hymnographic structure, choral symphonisation

Bogdan M. Đaković

Ivan Moody

University of Eastern Finland/CESEM – Universidade Nova, Lisbon

THE AESTHETICS OF AFTER: LUTOSŁAWSKI AND RACHMANINOV

Both Lutosławski and Rachmaninov have anniversaries in 2013. While it would seem at first glance that there is little to connect the two composers, in fact the aesthetic questions surrounding the acceptance into Lutosławski's compositional language of elements of the past – including Rachmaninov – in his Piano Concerto, composed in 1987, and, in turn, the debate concerning the “relevance” to the modernist aesthetic of Rachmaninov himself, highlight the difficulties in analysing the relationship of post-romanticism to modernism and post-modernism (not to mention the validation or otherwise of such aesthetic labels in the first place) in a particularly striking way. In this paper I shall discuss Lutosławski's Piano Concerto and works by Rachmaninov, including his Piano Concerto no. 2, within the context of this conflict, or complementarity, of aesthetics, itself, perhaps, an unarguably postmodern activity.

Keywords: Lutosławski, Rachmaninov, Bauman, aesthetics, postmodernism, piano concerto

Both Lutosławski and Rachmaninov have anniversaries in 2013. For Lutosławski it is the centenary of his birth, for Rachmaninov the 140th anniversary of his birth and the 70th anniversary of his death. Anniversaries are often specious occasions for reviving music that should never have been forgotten, but they can also provoke fruitful re-examinations of a composer's work. In this case, the coincidence of the dates of the Polish and the Russian composers perhaps inevitably brings to mind Lutosławski's Piano Concerto, written in 1987. This is because it is a work often considered by commentators as being in some way a rapprochement with the tradition of the romantic piano concerto: the names of Chopin and Rachmaninov in particular tend to be invoked in discussion of it, as well as those of Ravel, Bartók, Prokofiev and Brahms.

Lutosławski himself, in his programme note for the Concerto's first performance, on 19 August 1988, mentioned only the allusion in the fourth movement to the “baroque form of the chaconne”, the rest of the text discussing the work in terms of dramatic contrasts.¹ However, the catalyst for the composition of the work had been the composer's wish to write a work for Krystian Zimerman, whose career he had followed since the pianist's triumph at the Chopin Competition in 1976 at the age of eighteen: given this, and given also the fact that Lutosławski had tried before to write a piano concerto after finishing the Symphonic Variations in 1938, the temptation to seek for links, whether overt or covert, in the romantic piano concerto repertoire, is considerable.

Lyricism and drama, two fundamental aspects of the romantic vocabulary, had been evident in Lutosławski's work from early on. His earliest surviving piece, the *Lacrimosa* of 1937, has a dramatic quality recalling Verdi and a darkness of colour that is highly Russian – the last third of the piece is frequently suggestive of Tchaikovsky and Rachmaninov and may also bring to mind the Szymanowski of the *Stabat Mater*. It was during the 1980s, however, that he developed more specifically lyrical and melodic ele-

1 The note is quoted in full in Rae 1999: 217–8.

ments latent in the work of the intervening decades, notably from the Third Symphony (1981-3) onwards.

With regard to the Piano Concerto, the Polish musicologist Andrzej Chłopecki noted three things: firstly, he points out that there is no use of aleatory techniques, since Lutosławski's compositional technique was "now impeccable. The language he had created could serve him perfectly, with no restrictions." Secondly, he notes the concomitant increase in melodic content, and ascribes this specifically the intention to write for Zimerman. Thirdly, Chłopecki speaks of "a modernism that is at the same time both proud and tolerant", and of an "Apollonian perfection [that] accepts some idioms of the past without the characteristic traits of postmodernism."² Similarly, Adrian Thomas writes of the Concerto, "Yet this is not typical postmodernism, but rather his way of reintegrating, after a long period of avant-garde individualism, with musical traditions that had always been close to him."³ Further, Lutosławski's biographer Charles Bodman Rae, after enumerating the piano repertoire that would have been influential on the composer as a pianist in his youth, is careful to warn us that, "even if one can find tactile and gestural similarities of pianism, it does not necessarily follow that the musical language will convey any aural allusion. Lutosławski's harmony does not observe the diatonic functions that are integral to music of the nineteenth century, and the aesthetics of neo-Romanticism remain anathema to him."⁴

All three commentators are thus at pains to emphasize the modernist credentials of the Piano Concerto, but in fact, Chłopecki's association of melody as a new phenomenon with the Concerto overlooks the increasing role of melody in works from at least as early as the Symphony no. 3 (1981-3) and perhaps even *Mi-Parti* (1975-6). Similarly, it is certainly possible to consider the harmonic logic of the Concerto as being rather more fluidly connected, even if lacking tonal functions, than Charles Bodman Rae suggests.

The question therefore remains: if the work accepts "some idioms of the past", is its modernism in fact compromised to some degree? Does such an acceptance of itself make it unwillingly postmodern? Or might one perhaps, adopt the terminology of Zygmunt Bauman, and describe its modernity as liquid?⁵

Instead of attempting to answer these questions at this point, if indeed they are answerable, I shall turn to the case of Rachmaninov, a composer who, as Peter Franklin has observed, "far from being a precursor of Modernism, moved from being a participant in it to becoming its unwilling and unquestioning victim."⁶

Rachmaninov as a participant in such a movement seems from the perspective of the present, but it is a fact that he was characterized by César Cui, admittedly notoriously anti-Muscovite, precisely as a "cacophonous modernist": in his review of the disastrous first performance of Rachmaninov's Symphony no. 1 in St Petersburg in 1897, he spoke of "broken rhythms, obscurity and vagueness of form, meaningless repetition of the same short tricks, the nasal sound of the orchestra, the strained crash of the brass, and above all its sickly perverse harmonization and quasi-melodic outlines, the complete absence of simplicity and naturalness, the complete absence of themes."⁷

2 Chłopecki 1996.

3 Thomas n.d.

4 Rae 1999: 225.

5 Baumann 1997 and 2000.

6 Franklin 2011: 29.

7 Cui 1897: 3.

The work was subsequently revived, successfully, under the baton of Aleksandr Gauk, in 1945, two years after the composer's death. Since then, Rachmaninov's reputation has risen and fallen a number of times. Glen Carruthers has pointed out that it "is of interest is that periodically, critics and musicologists, like Yasser, feel compelled to address the question whether Rachmaninov's music is, to paraphrase Goldilocks, too romantic, too modern, or just right."⁸ The "Rachmaninov debate", he continues, smoulders constantly but flares up conspicuously every quarter century or so.⁹

There has hardly been time for a similar "Lutosławski debate" to arise, and no particular reason to suppose that it might, but this makes the case of the Piano Concerto the more interesting. Can it really be said that the Chopinesque refinement of the second movement, the periodic echoes of Prokofiev and the Rachmaninoviean sumptuousness characteristic particularly of the finale, do not spark the "Goldilocks question", exactly the same asked so frequently of Rachmaninov, as to whether the music is "too romantic, too modern or just right"? One possible response to this is that Lutosławski was, at this stage of his career, far too respected a figure, artistically and politically, for any such question to be asked, and this may explain the stance of the three commentators quoted above.

On the other hand, as Thomas has also noted, it is possible to view the Concerto as a work as "simply another variant of his own modernist-classicist synthesis", a procedure found in such earlier works as the Concerto for Orchestra (1950-54) and *Funeral Music* (1958)¹⁰, and Paja-Stach sees it as part of Lutosławski's life-long engagement with the European tradition¹¹, but it seems to me equally possible to view it as a kind of retrospective, after the much more abstract rigour of the three works in the *Chain* series (1983, 1984-5 and 1986) and before the final two substantial works Lutosławski composed, *Chantefleurs et Chantefables* (1989-90) and the Symphony no. 4 (1988-92).

Part of the European tradition with which the work does engage is, of course, the legacy of Rachmaninov, and it is his Piano Concerto no. 2 in particular, a *locus classicus* of his employment of broad melodic lines supported by arpeggios, and harmonic luxuriousness, that underlies references in the literature to Lutosławski's hints of the Russian composer in his own Concerto. But, as noted above, Rachmaninov is only one of the composers invariably mentioned in connection with the work, and given the breadth of sources, both as composer and as pianist, on which Lutosławski felt able to draw, from the baroque form of the chaconne to late romantic luxuriance, a kind of looking back and summing up, before making his very final musical statements, would seem to be a logical characterization of a work that can so easily perplex the commentator on his music. And the very ambiguity of the work's relationship with the past – the fact that the composer made no specific comment except to mention the chaconne – is testimony to a very liquid modernity indeed: as liquid, perhaps, as that of Rachmaninov.

I am enormously grateful to Adrian Thomas for reading and commenting on a first draft of this paper.

8 Carruthers 2006: 46.

9 *Ibid.*, 47.

10 Thomas 2005: 237.

11 Stach 2007: 79.

LITERATURE

- Gray 1986: Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, revised Marian Burleigh-Motley, London: Thames & Hudson.
- Bauman 1997: Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge: Polity Press.
- Bauman 2000: Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Malden, Mass.: Polity Press.
- Carruthers 2006: Glen Carruthers, "The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies", *The Musical Times*, Vol. 147, No. 1896 (Autumn 2006), 44-50.
- Chłopecki 1996: Andrzej Chłopecki, notes to Lutosławski, CD: *Orchestral Works: Piotr Paleczny*, Piano, Polish National Radio Symphony Orchestra (Katowice), Antoni Wit (Naxos 8.553169, 1996).
- Cui 1897: [César Cui] Цезарь Кюи, "Трети русский симфонический концерт", *Новости и биржевая газета* 75 (17 Марта 1897) [Tsezar' Kyui, "Tretiy russkiy simfonicheskiy kontsert," *Novosti i birzhevaya gazeta* 75 (17 March 1897).
- Franklin 2011: Peter Franklin, *Seeing through Music. Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*, Oxford: OUP 2011.
- Rae 1999: Charles Bodman Rae, *The Music of Lutosławski*, London: Omnibus Press, 3rd edition.
- Stach 2007: Jadwiga Paja Stach, "Witold Lutosławski and the European Musical Tradition" in *Witold Lutosławski Studies* I, 2007, 71-80.
- Thomas 2005: Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge: CUP 2005.
- Thomas n.d.: Adrian Thomas, Programme note to Lutosławski Piano Concerto, available at http://www.adrianthomasmusic.com/about/prog_note_10_Lutoslawski_Piano_Concerto.html.

ESTETIKA POTONJEG: LUTOSLAVSKI I RAHMANJINOV

Rezime

I pored činjenice da i Lutoslavski i Rahmanjinov u 2013. godini obeležavaju godišnjice, na prvi pogled se čini da malo toga povezuje ove kompozitore. Međutim, pitanje estetike koje se vezuje za upliv elemenata prošlosti u kompozicioni jezik Lutoslavskog – uključujući i Rahmanjinova – u njegovom Koncertu za klavir, komponovanog u 1987., i, sa druge strane, rasprava koja se tiče „relevantnosti“ samog Rahmanjinova za modernističku estetiku, u prvi plan ističu probleme koji se na veoma istaknut način javljaju pri analizi veze između postromantizma ka modernizmu i postmodernizma (a da, u prvom redu, i ne pominjemo potvrdu ili poricanje ovih estetskih etiketa, kod kojih se navodi povezanost sa delima Zigmunta Baumana). Klavirski koncert Lutoslavskog i dela Rahmanjinova, a naročito Koncert za klavir br. 2, i kritička reakcija na njih, ispoljavaju zajedničke crte relevantne za diskusiju o konfliktu, odnosno komplementarnosti estetike, koja je, možda, sama po sebi „fluidno postmoderna.“

Ključne reči: Lutoslavski, Rahmanjinov, Bauman, estetika, postmodernizam, Koncert za klavir

Ivan Moody

Александар Саша Спасић¹
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

ОДНОС МУЗИКЕ И ДРАМЕ У КОМАДИМА СА ПЕВАЊЕМ ЈОСИФА ШЛЕЗИНГЕРА

Циљ овог текста је да кроз истраживачки рад, прикаже ставаралаштво Јосифа Шлезингера на пољу компоновања, у то време новог и значајног жанра.

Комад са певањем, је пресудно утицао на стварање српске националне опере, и уопште опере у Србији. Архивска грађа захтева осим глобалног аналитички и дуготрајни минуциозни рад на пољу саме оркестрације и музичко-драмског „аранжирања“. Приказан је однос Шлезингера са четворицом аутора драма- „либрета“, пре свега са Ј. Вујићем и А. Николићем. Осам Комада је хролошки приказано из угла који је био „доступан“. Описано је порекло и личност композитора Шлезингера, који је био синоним за диригента у тадашњој Србији.

Кључне речи: музика, драма, Комад са певањем, Јосиф Шлезингер, опера, капел-мајстор, Михалјо Обреновић

Инспирација за овај текст потекла је изучавањем књиге „Јевреји у Београду“ (1926., Штампариа М. Карића-Краљев Трг 25, Београд) Игњата Шланга².

Репринт књиге направљен је поводом осамдесет година постојања синагоге у Београду (ул. Космајска бр.19), маја 2006. године³. Претрага и потрага за материјалима је почела (и кратко трајала) јуна 2012. године. Надамо се да ће се ове године наставити темељније. Почело се са обиласком: 1. Архива САНУ⁴; 2. Позоришног архива Србије⁵; 3. Архивом Србије – **Прилог број 1**; 4. Јеврејског музеја у Београду.

Претрага преко COBISS-а и Народне библиотеке Србије дала је минималне резултате, пре свега о раду Јоакима Вујића, а Архиви Крагујевца су само скромно и делимично истражени. Помоћ колега и пријатеља је била драгоцен⁶.

Коришћена литература је скромна, али значајна за даља истраживања у правцу оркестарске анализе (оркестрације) и микро-анализе Комада са певањем. За сада је примењена само глобална анализа односа музике и драме.

1 sasha.spasic@gmail.com

2 Игњат – Јицхак бен Шпраг Хакоен – Шланг, рођен у месту Класно (Пољска). Високу рабинску школу завршио је у Пресбургу (Братислава). Службовао је као хазан у Пакрацу. Почетком 20. века долази у Београд. Био је Рабин Јеврејске ешкенаске општине у Београду. Био је међу оснивачима Б' неи Б' рит ложе Србија, фебруара 1911. Страдао је у логору на Бањици, марта 1942. године.

3 Издавач репринт издања књиге је Б' неи Б' рит ложа Србија 676. („Синови Савеза“).

4 Грађа је снимљена, садржај видети у раду Мирке Павловић у Зборнику : Фрањо Ксавер Кухач, Загреб 1984., ЈАЗУ. У истом Зборнику Академик Др Димитрије Стефановић напомиње и њену помоћ око грађе из Архива Србије.

5 Овај Архив поседује само једну Партитуру!?! Такође, има део грађе из Архива Србије – углавном писма Шлезингера за финансијску помоћ за оркестар, Прилог број 1. У овом архиву сам добио податак да је грађа од 1852. године у Музеју (Позоришном ?).

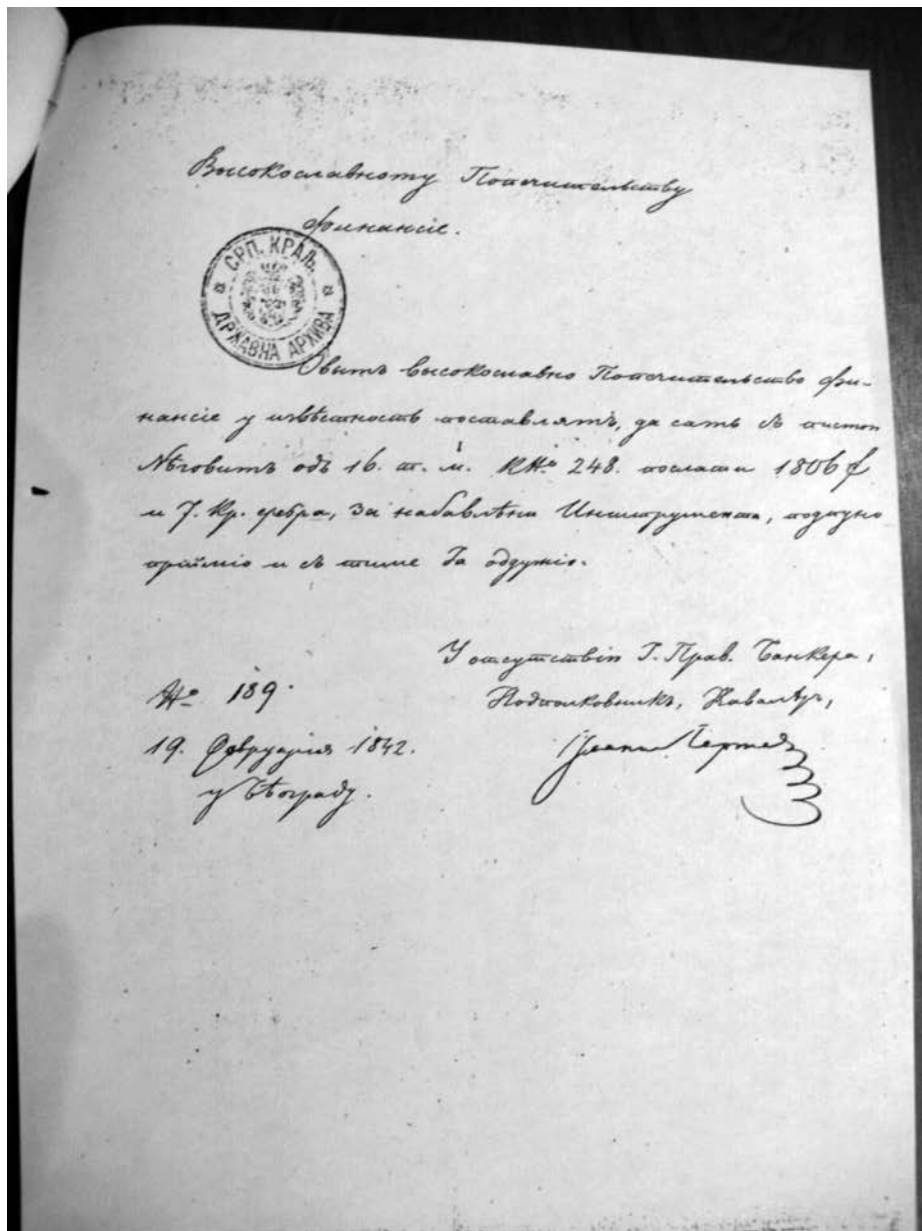
6 Захваљујем се колегама : Др Катарини Томашевић и Др Александру Васићу (Музиколошки институт САНУ); Проф. Гордани Крајачић (текст, Научни скуп, Крагујевац 2010); госпођи Мирки Павловић (савети и корисне сугестије); Бранки Џидић (Јеврејски музеј) и пријатељу Миши Левију.

Околности настанка Комада са певањем су да је Јосиф Шлезингер (1794–1870) радио у престолници тадашње Србије, у Крагујевцу⁷. Шлезингер је у Крагујевцу од 1831. године, а Јоаким Вујић је први пут био у Крагујевцу у јесен 1823, у разговору са Књазом, да би касније био ангажован од 1834. до 1839. године. Ваља рећи да се кнез Михајло Обреновић родио у Крагујевцу 1822. године! У Крагујевац је 1825. године стигла прва позоришна представа, а 1831. године и Шлезингер са „бандом“ - првим српским оркестром⁸, а 15. 2. 1835. године основано је прво стално државно и дворско позориште у Србији : Књажевско-сербски театар. Од 1841. године Шлезингер ради у Београду (новој престоници) у „Театру на Ђумруку“, и диригује до пензије (1864). Шлезингер је рођен у Сомбору као Јеврејин Ашкеназ. Отац му је био кантор, и то синагогални. Шлезингер је свирао неколико инструмената, постављен је од књаза Милоша за капелника, а потом је напредовао у чин капетана. Из разлога што није желео да промени вероисповест није могао да напредује у више војне чинове. Дириговао је у Новом Саду (1819.), а 1829. године је радио у Шапцу код Јеврема Обреновића. Кажу да је књаз Милош волео Јевреје, мада за Шабац (пре Шлезингера) Књаз је замерио брату Јеврему „што држи човека Јевреја“ – извесног музичара Димитрија Тирола. Шлезингер је од 1831. до 1841. године у Крагујевцу, а потом у Београду, где умире 1870. године. Сахрањен је уз војне почасте, на старом јеврејском гробљу испод Ташмајдана у Београду. Селидбом старог гробља са Ташмајдана, старо јеврејско гробље је остало „нетакнуто“ на земљишту данашње Палилуле, насеље „Професорска колонија“ или испод Ђушине улице ? Разлог је што је ексхумација код Јевреја верски неприхватљива и строго забрањена! Тако данас не знамо позуздано где се тачно налази Шлезингеров гроб. Шлезингер је био веома угледан у Јеврејској заједници. Служио је и дружио се са српским владарима, тако да је младог колегу Хрвата, Фрању Кухача – његовог биографа уводио у високе кругове у Србији, како политичке, тако и интелектуалне. Шлезингера углавном „препознајемо“ као оснивача првог оркестра у Србији.



7 Крагујевац је изабран за престоницу Србије на предлог књаза Милоша у манастиру Враћевшници, маја 1818. године. Од 1841. године престоница Србије се сели за Београд.

8 Из овога произилази да је тако и Шлезингер „први српски диригент“, али се ретко спомиње...



Прилог број 1

Први оркестар у Србији је био „војни и народни“, како наводи Проф. Гордана Крајачић: „то су били регрути, и да од 40 музичара су 28 били земљорадници, потпуно неписмени!“. Шлезингер је заједно са Јоакимом Вујићем – „Оцем српског Театра“, и уз његову велику подршку и помоћ, заслужан за стварање новог позоришно-музичког жанра у Србији: комада са певањем! Представе су почиња-

ле Увертиром, паузе су испуњаване музиком, драмски текст је проткан певачким и инструменталним нумерама. Др Катарина Томашевић у „Звуку“ из 1982. године напомиње да је Комад у развоју српске националне опере имао двојаку функцију: прву–социолошку, у прихватању форме опере, а затим и за стварање националне опере; другу–стваралачку, тако да је на сценској музици радио читав низ композитора, тога доба. Сматрамо да је нови род-жанр, нека врста домаћег „singspiela“ и скоро сви српски композитори 19. века су га писали. Временска оса и пут Комада од Јоакимовог „Шнајдерског калфе“, па све до „Ђида“ Даворина Јенка, иде од Театра из Крагујевца до Београда и Театра на Ђумруку, где је Шлезингер оставио „наследника“ Николу Ђурковића (од 1842), преко изградње Позоришта у Београду (1868) од стране кнеза Михајла (који завршетак није доживео), па све до 1920. године и Маистра Биничког. Крагујевачки Театар прво води Јоаким Вујић, као директор (1835–39), па га потом кратко обнавља Атанасије Николић 1840. године и већ следеће године се „сели на Ђумрук“ (Царину) у Београд. Постоји тврдња да је Шлезингер дириговао још 1819. године у Новом Саду „Алписку пастирку“– драму, Атанасија Николића, па је од тада њихова сарадња трајала све до Шлезингерове смрти. Шлезингер је у Комадима сарађивао са четири драмских писца: Јоакимом Вујићем, Јованом Стеријом Поповићем, Јованом Драгашевићем (војни писац и генерал) и Атанасијем Николићем.

Шлезингер је компоновао Комаде у стилу италијанске оперске роматике, али и са траговима српског мелоса, па чак и црквених напева! Тада су Комади описивани :

1. у форми италијанске опере ; 2. као „мелодрама“; 3. па чак и као „опера“.

Кухач је сматрао : да када је „са више певања“ то особена врста „оперете“.

У Архиву САНУ - „Шлезингерова заоставштина“, под бројем 7887 (треба видети рад госпође Мирке Павловић) имамо пет целина или „категирија“, и у тој целини табелу за Комаде са певањем – **Прилог број 2.**

1. Корачнице;

2. Плесови и игре;

3. Разни гласбени комади;

4. Песме;

5. „Гласба за разне позоришне комаде“ или по Кухачу : „Гласба за српске драме“!

Редослед осам Комада је уобичајен, без два Комада који недостају у „заоставштини“:

1. „Шнајдерски калфа“;

2. „Сан Краљевића Марка“ (недостаје!);

3. „Сраженије на Косовом пољу“;

4. „Ајдук Вељко“;

5. „Краљевић Марко и Арапин“;

6. „Зидање Раванице“ (недостаје!);

7. „Женидба Цара Душана“;

8. „Смрт србског књаза Михајла Обреновића III“.

V. Glazba za pozorišne komade

Broj sve-ska	Naslov	Za kakvo pevanje?	Uz koju pratnju?	Od koje godine?	Posebne beleške	Broj lis-tova
113.	Šnajderski kalfa	pev. nije zabeleženo	uz šesterosvir	1835		1
114.	Ajduk Veljko	" " "	uz vojn. bandu			2
115.	Kraljević Marko i arapin	za razna grla	uz šesterosvir	1840		8
116.	Kraljević Marko i arapin	pev. nije zabeleženo	uz vojn. bandu			4
117.	Sraženiće na Kosovu polju	" " "	" " "			12
118.	Stefan Dušanova svadba	za samopevi i zbor	" " "			21
119.	Stefan Dušanova svadba	za jedno grlo	uz glasovir			22
120.	Smrt srps. knjaza Mihajla Obrenovića III	za jedno grlo		1869		3

Opaska:
Pevanje i glazbu za melodrame "Zidanje Ravanice" i "San Kraljevića Marka" nisam mogao dobiti u originalu. Svaki put kada sam bio u Beogradu bilo je pozorište zatvoreno, a Slezinger je tvrdio da se njegove partiture nalaze u pozorišnom arhivu. Slezinger imao je samo skice od nekoliko pesama iz "Zidanja Ravanice" i iz "San Kraljevića Marka", koje mi je doduše i dao, ali koje sam mu na zahtev gosp. N. Nikolića opet povratiti morao. Zeleći ipak, da imam u mojoj zbirci nekoliko melodija iz jednog i drugog melodrama, osobito pako iz "Zidanje Ravanice" koju je Slezinger smatrao najboljim svojim delom, to sam drugom zgodom (čini mi se god. 1868) zamolio neke pevače iz Beograda, koji su pevali u tim dramama, da mi pevaju dotične pesme, a ja sam ih ukajdio po živom pevanju, to im dodao glasovirsku pratnju po mom čefu. Pokazav kašnje u Osljeku Slezingeru moju izradbu, reče mi, da pevači nisu onako pevali, kako je on te melodije napisao bio.

Pošto dakle nije ono, što ja imam od "Zidanje Ravanice" i od "San Kraljevića Marka" Slezingerov original, niti je ono, što su mi pevači pevali, posve ispravno, to nisam taj moj rukopis ovoj zbirci prikladio.

Vredno bi ipak bilo, da slavna kraljevska srpska akademija izvadji iz pozorišnog arhiva spomenute dve partiture, te da je priklopi ovoj zbirci, a isto tako i one kompozicije Slezingerove kojih ja nemam, koje bi se možda mogle naći u Beogradu.

Franjo Š. Kuhač

187

U Zagrebu dne 20. Juna 1896.

Прилог број 2

1. „Шнајдерски калфа“, или претходни назив : „Сестра из Ирига“.

Архив САНУ, број 113, написао је Јоаким Вујић (1772–1847) као комедију 1820. године, превео са мађарског језика и прерадио. Дело је и данас популарно и уврштено је 2001. године у „Комендијаше“, пројекат Народног позоришта у Београду. У овом пројекту имамо пет делова: 1. Скитница, 2. Просидба; 3. Барон; 4. Камердинер;

5. Лисице. Снимљен је и ТВ Филм 1965. године, од 70 минута, жанр комедије, режија : Јован Коњовић (1910–1985). Шлезингер је компоновао музику за ово дело 1835. године као петеросвир (а не шестеросвир, како је забележено у „Кухачевом Зборнику“, Загреб, 1984. године), певање није забележено, 1 лист Партитуре. Прилог број 3 где се јасно види да је написано испод нота : „Опера“! Др Катарина Томашевић наводи да се „Шнајдерски калфа“ са музиком Шлезингера премијерно играо у Крагујевцу 20. фебруара 1835. године. Као драма се раније играо у Иригу, још 1824. године. Јоаким Вујић је каријеру почео 1813. године и трајала је тридесет година. Рођен је у Баји (Мађарска), умро је у Београду.

Од 1839. године, одласком књаза Милоша, изгубио је право на пензију и започео чувена „Путештвија“. Иза Јоакима Вујића остало је 26 штампаних и 24 дела у рукопису, као и 27 преведених и прерађених позоришних комада.



Прилог број 3

2. „Сан Краљевића Марка“, недостаје Партитура у Архиву САНУ. Кухачев коментар (који видимо на доњем делу Прилога број 2), је да је Шлезингер тврдио да се ова Партитура и „Зидање Раванице“ налазе у Позоришном Архиву!?

Дело је написао Јован Стерија Поповић (1806–1856), чувени писац комедија попут „Покондирена тиква“ или комедија карактера „Кир Јања“, итд... Дело је настало 1848. године (постоји мишљење и 1847. године) као трагедија у којој је Легенду о уснулом Марку (Алегирију) искористио као централно место своје драме.

„Устај, устај Србине“ („Српска Марсељеза“ 1847, па затим 1848. године!), певана је на премијери у Београду 1847. године. Заједнички су компоновали ову песму Шлезингер и Никола Ђурковић, а вероватно је ову песму Фрањо Кухач „удесио“ за гласовир.

3. „Сраженије на Косовом пољу“ Архив САНУ број 117, драма је Јована Стерије Поповића. Шлезингер је компоновао музику за ову драму 1845. године уз пратњу Војничке банде, певање није забележено, 4 листа Партитуре. Драма се у ствари звала „Милош Обилић“ или „Милош Обилић – Бој на Косову“. Постоји и под називом „Падање српског царства“! Такође, „Валцер“, Архив САНУ број 75, је састављен од мелодија из „Милоша Обилића“. По мишљењу госпође Мирке Павловић песме из „Валцера“ су ипак из „Зидања Раванице“.

4. „Ајдук Вељко“ Архив САНУ број 114, драма је написана 1859. године. Шлезингерова компонована музика је уз пратњу Војничке банде, певање није

забележено, 2 листа Партитуре. Драму „Ајдук Вељко“⁹ је написао Јован Драгашевић (1836–1915), војни писац са блиставом војничком каријером. Био је члан Друштва српске словесности (ДСС, 1862) и потом Српске краљевске академије (СКА, 1887.).

Кухач је мислио да је то драма „Ајдуци“ од Јована Стерије Поповића. „Ајдук Вељко“ је дуго трајао на српској позоришној сцени. **Прилог број 4** нам говори о 30-том извођењу у Београду, под диригентском палицом Маестра Покорног, и са музиком Шлезингера у трећем музичком сегменту. Како видимо, ни Династичка промена у Србији није битно утицала на популарност драме, па је представа играна у част рођендана ЊКВ престолонаследника Ђорђа (Карађорђевића).

5. „Краљевић Марко и Арапин“ Постоје две верзије у Архиву САНУ: број 115 и број 116. Прва верзија је компонована за шестосвир, уз певање, 8 листова Партитуре; док је друга верзија компонована за Војничку банду, певање није забележено, уз пратњу „лимених свираљака“, 4 листа Партитуре. Драму је написао Атанасије Николић (1803–1882), а Шлезингер је музику компоновао 1840. године, а први пут је изведено 1841. године. Такође, постоји и „Ротруиги“ састављен од мелодија драме „Краљевић Марко и арапин“, Архив САНУ број 97, за мали позоришни оркестар.

Скоро истоветна Партитура постоји и у Архиву Позоришног музеја Србије.

6. „Зидане Раванице“, недостаје Партитура у Архиву САНУ¹⁰. Дело је написао, као драму, Атанасије Николић. Ово дело се сматра за највеће Шлезингерово остварење.

Као и у Комаду „Сраженије на Косовом пољу“, наилазимо на снажне националне музичке мотиве, српски и блиско везани за задужбину Кнеза Лазара¹¹.

Представа је називана „Мелодрамом“ и као таква се играла и приказивала.

9 Хајдук и јунак чувен у песмама „Расло ми је бадем дрво“ и „Болан ми лежи Кара-Мустафа“. Родом из Зајечара (околине?), сахрањен у Неготину, жена му је била чувена Чучук Стана.

10 Видети Прилог број 2, Кухачев коментар, као и за „Сан Краљевића Марка“.

11 Црква је изграђена 1375–1377, „са зидинама и седам кула!“.



ПРЕДСТАВА 156.

СВЕЧАНА 3.

У ЧАСТ РОЂЕН-ДАНА ЊЕГОВОГ КРАЉЕВСКОГ ВИСОЧАНСТВА ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИКА ЂОРЂА

У Београду, у среду, 27. августа 1903.

(30-ти ПУТ)

ХАЈДУК ВЕЉКО

Јуначка драма у три чина, с певачем, од Јована Драгашевића. — Редитељ г. Динуловић.

Лица:

Хајдук Вељко	г. М. Петровић	Први	г. Болманов
Стина, његова жена	г-ца Јурковићева	Други	г. Станковић
Милутин, његов брат	г. Ђ. Станојевић	Трећи } комад	г. Ђ. Јоановић
Јанко, његов побратим	г. Д. Петровић	Четврти	г. Ристићјевић
Бранко,	г. Милутиновић	Савко	г. А. Билићки
Мирко, } будубаше	г. Радовић	Муза паша	г. Милојевић
Недељко	г. Н. Динуловић	Алија	г. Марковић
Милоје, гуслар	г. Павловић	Мехмет	г. Делић
Први	г. Динуловић	Дервиш	г. Гајићковић
Други	г. Тодоровић	Први	г. Стојчевић
Трећи } сенатор	г. Божковић	Други	г. Мокрањач
Четврти	г. Д. Јоановић	Трећи	г. Митровић
Пети	г. Руговић	Четврти	г. Крајчевић
Гласник	г. Н. Динуловић	Слуга	г. Ристићјевић
Аутар	г. Н. Станојевић		

Више комада, Турака и Цигана. — Догађа се 1812. год. у Неготину и Београду. Први чин: у кући Вељковој у Неготину. — Други чин: у сенату и Београду и пред шатором Муза паше пред Неготином. — Трећи чин: на шанау српског према Неготину.

ОРКЕСТАР

Капелник г. *Покорки*.

1. Хајдук Вељко, марш од Реша — 2. Народни аријетови потпури од Чижова. — 3. Стари Кнежевски марш, од Шлезвигера.

Четвртак, 28. августа: Свадебна похода, комедија у једном чину, написао А. Дика Сми, превео с француског Б. Н. М. (Први пут). — На телефону, комад у два чина, од Андре де Јорда и Шарла Фолера, превео К. Рајач. (Први пут). — Злата, комедија у једном чину, написао Малак и Халепа, превео с француског Т. Милутић. (Први пут).

Субота, 30. августа: Свадебна похода. — На телефону. — Злата. Недеља, 31. августа: Двојна представа: Први Капетан, драма у пет чина, написао Виктор Секур. — Вечерња представа: Веселе жене вандорене, комедија у пет чина, од Шекспира, превод с енглеског.

ПОЧЕТАК У 8 САХАТА, СВРШЕТАК У 11.

Концертни ансамбл "Школарска" Београд (Дунав, улица)

7. „Женидба цара Душана“, Постоје две верзије у Архиву САНУ : број 118 и број 119. Прва верзија је компонована за певање и Војничку банду, 21 лист Партитуре; док је друга верзија компонована за певање и гласбу, тј. пратњу, и то Хорску!

Драму је написао Атанасије Николић. Премијера је била у Крагујевцу 1840. године, па је „кренула“ за Београд. Атанасије Николић је у „Лицеју“ (Крагујевац) глумио цара Душана, а дело је посветио кнезу Михајлу! Мада инспирисан српском народном епском песмом из Преткосовског циклуса, коју је забележио Вук Караџић од Тешана Подруговића, Атанасије Николић је драму написао са потпуно новим текстом (касније „либретом“ за Шлезингера), у његовом својственом стилу и националном духу.

Такође, постоје у Архиву САНУ и композиције са истом тематиком: „Марш Душана Стефана“, под бројем 41, и „Српски цар Стефана, ти Силни“, за глас и клавир, под бројем 112.

8. „Смрт Српског Књаза Михајла Обреновића III“ Архив САНУ број 120, за једно грло, уз гласовир, 3 листа Партитуре. Дело је написао Атанасије Николић.

Шлезингер је компоновао музику 1869. године, а убиство књаза Михајла се догодило 29. маја 1868. године у Топчидеру (Београд). Ово је једина музика за Комад са певањем који имамо у штампаном издању. Три песме су штампане, а требало је да буде шест, како је првобитно било замишљено и било у припреми. Кухач спомиње и верзију за једно грло, Збор (Хор) и гласовир (клавир). Нотни пример, штампани, има три целине или „става“:

No 1 Moderato (F-Dur);

No 2 Andante (c-moll);

No 3 Adagio (f-moll).

Последње четири драме је написао Атанасије Николић. Веома је био близак са Шлезингером, а такође је био сарадник и поверљива личност кнеза Михајла и Илије Гарашанина. Био је први Ректор и оснивач „Лицеја“ (1839–1842) и смењен је са тог положаја доласком Династије Карађорђевић на власт. Са Јованом Стеријом Поповићем је основао „Театар на Ђумруку“ (1842) и Друштво Српске Словесности (1841), и притом заједничким радом написали и изградили Статут ДСС.

Уместо закључка :

Однос музике и драме код Шлезингера у овом излагању посматрали смо глобално и аналитички, као и у оквиру одређених историјских околности. Осим „Шнајдерског калфе“ Јоакима Вујића, који је у жанру комедије, свих седам преосталих Комада се превасходно тематски везује за српски национални идентитет, пре свега на догађаје из српске јуначке прошлости, а на текстове Јована Стерије Поповића, Атанасија Николића, Јована Драгашевића. Такође се издвајају на експлицитнији начин српски јунаци, Витезови (Обилић), Хајдуци (Хајдук Вељко), Кнежеви и владари (Краљевић Марко и Михалјо Обреновић). Личност Кнеза Михајла наглашавамо због његове просвећености и изградње националног позоришта, касније опере. Рођен је у Крагујевцу, убијен у Београду. Атанасије Николић, аутор већине наведених драма је био веома близак са Кнезом. Тек поновним доласком Кнеза на власт (након Карађорђевића, и смрти књаза Милоша),

А. Николић је могао да се слободно врати у Србију. Шлезингер је такође био ухапшен приликом доласка уставобранитеља на власт. Поново је постао капел-

мајстор 1856. године вољом ЊКВ Александра Карађорђевића. Мишљење је да је Шлезингер био близак са књазом Милошем, међутим не у тој мери као Јоаким Вујић. Шлезингер је био близак са А. Николићем, још из „новосадског периода“ дириговања (1819–1829). Тако је изгледао његов стваралачки пут, уз српски историјски пут, са све династичким променама. Шлезингерово последње дело је управо посвећено Кнезу кога је волео и поштовао. Хитно се вратио у Београд из Осијека (Аустроугарска монархија, данас Република Хрватска) из посете пријатељу и личном биографу – Фрањи Кухачу, на вест о убиству кнеза Михајла. Последњи пут је дириговао Војном бандом на погребу Кнеза 1868. године. Следеће године изводи свој последњи Комад, и наредне (1870) умире у Београду. Име Шлезингер је постало синоним за капелмајстора и професионалног музичара у Србији. Сахрањен је уз високе војне почести у Београду. Тачно место где је сахрањен је остало непознато из техничких (списи) и религиозних разлога (у Јудаизму је забрањена и не постоји ексхумација).

Музика и драма у Шлезингеровим музичко-сценским Комадима су апсолутно тематски, историјски, национално-патриотски, па чак и идеолошки обележили српску музичку сцену друге половине 19. века. „*Што се боре мисли моје...*“ преузеће Корнелије Станковић, а диригентску палицу Никола Ђурковић, па Даворин Јенко – први српски академик, пре Мокрањца, и творац химне, па све до појаве Мокрањчевог наследника Биничког и стварања српске опере.

ЛИТЕРАТУРА

Архив Српске Академије Наука и Уметности.

Архив Позоришног музеја Србије (Београд).

Архив Србије.

Архив Јеврејског историјског музеја (Београд).

Музиколошки институт САНУ.

Народна библиотека Србије.

ФИЛУМ, Зборници са Научних скупова у Крагујевцу.

Зборник радова са знанственог скупа одржаног у поводу 150 обљетнице рођења Фрање Ксавера Кухача (1834–1911), Загреб 20.–21. студенога 1984., ЈАЗУ,

Разред за музичку уметност, Музиколошки завод Музичке академије у Загребу.

Шланг 1926: И. Шланг, *Јевреји у Београду*, Београд, Штампарија М.Карића.,

Репринт издање, 2006., Београд.

Клајн Ђурић 1971 : С. Клајн Ђурић, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica.

Грол 1952 : М. Грол, *Из позоришних предрађања Србије*, Београд, Српска књижевна Задруга.

„*Виенац*“ 1897, Забави и поуци, Течај XXIX, уредио Bartol Inhof, Загреб, Дионичка тискара.

„*Дело*“ 1897, Лист за науку, књижевност и друштвени живот, Петнаеста књига, Београд, Парна радикална штампарија.

Гаон 2011 : А. Гаон, *Знаменити Јевреји Србије : биографски лексикон*, Београд,

Савез јеврејских општина Србије, штапарија „Спринт“, Батајница.

RELATIONSHIP OF MUSIC AND DRAMA IN PIECES WITH SINGING OF JOSEPH SCHLEZINGER

Summary

The relationship of music and drama of Maestro Joseph Schlezinger is treated, in this research paper, globally and analytically, in the frame of certain historical conditions. Among eight pieces with singing, only „Tailor's apprentice“ by Joakim Vujic is in the genre of comedy. Remaining pieces are written after the texts of Jovan Sterija Popovic, Jovan Dragasevic and Atanasije Nikolic and they are thematically related to events and motifs from the Serbian heroic past. Topics include Serbian Knights, Haidouks, Princes and sovereigns. The personality of Prince Mihailo Obrenovic is related to the construction of the National Theatre in Belgrade, which was the condition for the foundation of the Opera. There is a certain „link“ between Schlezinger and A. Nikolic, and, more further, with the Obrenovic Dynasty. Schlezinger conducted for the last time at the funeral of Prince Mihailo, murdered in 1868. The name of Schlezinger became the synonym of Kapellmeister in Serbia at this time. Musical stage pieces with singing by Schlezinger marked the Serbian musical scene of the second half of 19th century. The lyrics of Prince Mihailo *„Why my thoughts are battling...“*, were accepted by a lot of Serbian composers, successors of Schlezinger, up to the creation of Opera in Serbia, immediately after the end of World War I. Unfortunately, Prince Mihailo, who set the corner stone for the construction of Theater (Opera) hasn't lived to see its opening ceremony. The ruler, who was an enlightened absolutist and who received the keys of Belgrade, after centuries of slavery - rests in peace. I dedicate this research work to my own brother, Djordje Spasic (1960-2013) who had the research spirit and the great knowledge of history, but, unfortunately, despite medical treatment, he didn't succeed in defeating the insidious disease. The work was written in 2013 (A.L.), the year of celebration of Edict of Milan. *„IN HOC SIGNO VINCES“!*

Key words: music, drama, Piece with singing, Joseph Schlezinger, opera, Kapellmeister, Mihailo Obrenovic

Aleksandar Saša Spasić

Ања З. Лазаревић¹

Крађујевац

ПОЧЕЦИ И РАЗВОЈ РОК КРИТИКЕ У СРБИЈИ – НИКОЛА КАРАКЛАЈИЋ, РАДИО БЕОГРАД И ПРИМЕР ЧАСОПИСА DŽUBOKS

Историја поп-рок културе код нас, њена институционализација и развој стручне критике која се њоме бавила, највише дугују медијима који су је промовисали али и учествовали у њеној еволуцији. Ради се, наравно, о Радио Београду, као водећем медију те врсте у СФРЈ, и о једном тада новом, штампаном медију – часопису *Džuboks*. И за Радио Београд и за *Džuboks* од огромног значаја била је личност Николе Караклајића. Њихов утицај био је немерљив, прилично испреплетан и данас нама можда тешко разумљив.

Кључне речи: Радио Београд, Никола Караклајић, *Džuboks*, институционализација поп-рок културе и критике

„Данас кад је довољно да на овој истој измишљотини званој Интернет неколико пута кликнете, те вам се потом отвори много више од оног што сте и тражили – па тако и сва могућа знања о rock'n'roll-у – тешко је објаснити да је, и не тако давно, неких двадесет и плус година уназад, једини валидан извор истих тих знања био један новински магазин из земље Југославије. Као да је клик мишем исто што и кликтање од среће.“²

Наведени цитат из текста „Сећања једног обичног конзумента“ рок критичара Небојше Ристића, о „једином валидном извору знања“ о рокенролу у бившој СФРЈ, одличан је пример уобичајеног говора конзумента овог извора знања о његовом значају. Непресушни „извор“ о ком је реч јесте (свакако – рекли би познаваоци популарне културе Србије /односно СФРЈ/ од шездесетих година минулог века до данас) часопис *Džuboks*. Дискурс који је, током деценија, формиран о овом магазину као о поменутом „извору знања“, донекле је симболичан али тачан. Без обзира на носталгичну ноту која је, готово без изузетка, присутна у говору и написима о *Džuboks*-у (а која је веома приметна и у цитату с почетка овог текста), неоспорна је чињеница да се захваљујући овом часопису зачала и развила, пре свега критика везана за рок културу, а затим и за све остале музичке правце и конституенте тадашње популарне културе. Као и пример горе цитираног критичара Ристића (агронома по струци), тако је рок критика у нас стартовала текстовима приучених лаика, младих ентузијаста, начитаних љубитеља... Али, којим год именом их називали, то је у потпуности било у складу са поп-рок културом, као и са њеном неинституционалношћу. У складу са овим, наша институционализована критика до скоро није се бавила популарном музиком, популарном културом, чак ни са феноменолошког или на пример, социолошког становишта. Из тог разлога, једини „извори“ информација о рок критички у Србији и СФРЈ јесу пре свега примарни – то јест, сам *Džuboks*, и секундар-

1 anjalazarevic@yahoo.com

2 Nebojša Ristić: „Priča o Džuboksu – Sećanja jednog običnog konzumenta“, *Džuboks* arhiva од 27.12.2004, www.poboks.com, pristupljeno 12. 07. 2011.

ни – односно углавном новински чланци, текстови на *on line* базама (попут www.popboks.com),³ уз поједине изузетке.⁴

Историја *Džuboksa* почела је пре четири и по деценије. Први број изашао је 3. маја 1966. године. На насловној страни била је фотографија већ популарних *Rolling Stones*-а, што је био први знак да ће овај магазин на велика врата увести рокенрол у Југославију.

Магазин је излазио у два наврата: у првом, који је трајао до 1969. године, објављено је тридесет девет бројева а издавач је било НИП *Дуџа*; за првог главног и одговорног уредника постављен је интернационални шахиста, новинар и први диск-џокеј на нашим просторима Никола Караклајић (1926–2008.). Караклајић је свакако једна од најзаслужнијих фигура за настанак, свесрдно прихватање и опстанак магазина *Džuboks*. Генерално говорећи, Никола Караклајић једна је од најзаслужнијих фигура у конструисању српске/југословенске рок сцене и дискурса о популарној музици. Из тог разлога, веома је важно представити рад и допринос популарној музици оснивача и уредника *Džuboks*-а.

У време настанка часописа, Никола Караклајић био је веома познат и цењен водитељ, новинар а пре свега шахиста. Његова емисија „Вече уз радио“, првог програма Радио Београда, у којој је шездесетих година XX века промовисао рок музику – први је заправо на радију почео да презентује и пушта рок музику која до тада није била део званичног радијског програма – била је култна. Захваљујући овој емисији, настали су и први снимци музике наших касније, познатих група: *Силуете*, *Златни дечаци*, *Црни бисери*, *Елијсе*...



Слика бр. 1: екипа емисије „Вече уз радио“

3 www.popboks.com јединствен је сајт посвећен популарној музици. Поред најновијих вести из света музике, на овом сајту постоје потпуне архиве часописа *Džuboks* и *Ritam* (још једног веома популарног и озбиљног часописа, попут *Džuboksa*).

4 Види: Vesna Mikić – „Romantic Notions in the Popular Music Discourses – Several Examples from Serbia“, s.a., s.l.

Овој култној емисији претходиле су две Караклајићеве, једнако слушане емисије у којима је такође промовисана поп-рок култура: „Музички аутомат“ и „Састанак у девет и пет“. Важно је истаћи и његову ангажованост као музичког уредника Радио Београда у периоду од 1957–1982. године.

У интервјуу обављеном 25. фебруара 2006. године у емисији „Спортски микрофон“ Радио Београда 1, Никола Караклајић је, осим о својој успешној шаховској каријери, водитељу Мирославу Нешићу и слушаоцима говорио и о првом радио емитовању песама *Beatles*-а на простору бивше Југославије (у питању је била песма *Love me do*, промовисању рок културе... У овом тексту цитираћемо део тог разговора, у ком Караклајић говори о зачецима институционализације популарне (рок) музике, рок новинарства и свега онога што је касније, утицало на настанак и уредништво *Džuboksa*:

М.Н.: „Како се ова емисија уопште нашла на програму Радио Београда, јер се на рок и његове обожаваоце гледало са подозрењем у то време?“

Н.К.: „Цела ствар је почела још 1961... тада се није ни знало за рок музику, нити се она тако звала...али се појавила електрична гитара која је дала један посебан звук песама, и онда се, просто, та млада генерација у целом свету одушевила тим звуком. Пошто сам ја често путовао у то време по иностранству, видео сам колико је то узело маха, и предложим Радио Београду (односно, тад' је био Први програм) да се једна емисија посвети тој музици. Наравно, ту су били скептици, али захваљујући томе што сам био шахиста, првак Југославије, били смо одликовани Орденом заслуга за народ – а то све „звучи“ (смех), онда су рекли – „хајде да га пустимо“... и тако ја почех још, 61. да емитујем ту музику. Али, онда није било плоча и онда смо смислили да имамо један музички аутомат, да има места за десет плоча – и сад то требамо да попунимо. Како да попунимо – „нека гласају слушаоци!“; е, то је било необично за то време, како слушаоци да састављају програм?, а до плоча смо долазили на тај начин што би неко отпутовао у иностранство, или би тате и маме путовале па добиле задатак од деце да купе ту и ту плочу, а спортисти су у то време били привилеговани јер су често путовали. Бора Ивков⁵ је рецимо донео *Дајану* Пола Енке, после је то постао велики хит па је и Бора био познат по томе што нас је упознао са Пол Енком (смех).“

М.Н.: „Занимљива је и прича како је емитована први пут песма касније познатих *Beatles*-а“

Н.К.: „Е да! То је био Жућко, односно Радивоје Кораћ, који је био редовни слушалац те емисије. Долазио је на наше састанке, и донесе ту плочу и каже „Слушај, ово је много добра музика. Не знам како се зове, пише *Beatles*-и, гледао сам у речнику и каже да су то бубе... али није важно, запамти, видећеш да ће те бубе да се прочују. И тако је и било.“

М.Н.: „Никола, колико је дуго емитована емисија „Вече уз радио“?“

Н.К.: „Видите, 68. је то почело, баш на дан радија, 10. новембра, и ја сам њу водио све до, 82. године. Кад сам ту музику пуштао преко Другог програма у „Састанак у девет и пет“, онда је то требало да траје три месеца па после да се угаси, али сам у то време добио око десет хиљада писама нећете веровати... Онда је програмски одбор радија рекао „кад је то тако – онда нека остане још мало“. А то још мало је било двадесет пет година!“

5 Бора Ивков (1933) – такође наш прослављени шахиста.

М.Н.: „Емисија „Вече уз радио“ била је изузетно популарна код нас, међутим њена популарност прешла је чак и границе тадашње Југославије. О чему је заправо реч?“

Н.К.: „Знате, ми смо у то време слушали Радио Луксембург,⁶ који је ишао негде у поноћ суботом, и тада су се слушале те нове ствари, а кад је почело са емитовањем на Првом програму Београда, онда се то чуло далеко, и ја сам тада добијао писма и из Африке, са Далеког Истока, невероватно како је то изгледало, а наравно, ове наше околне земље као што су Бугарска, Румунија, Мађарска су то врло лако слушале, нарочито Бугари зато што им је језик сличан... Знате, као што се Луксембург слушао у Европи, тако се Радио Београд слушао на Балкану.“⁷

Караклајићев допринос пак, не завршава се овде. Он је био и уредник прве телевизијске емисије која се превасходно бавила културом младих и популарном музиком – „Концерт за млади луди свет“, у којој су настајали и први музички спотови домаћих група.

Могло би се са сигурношћу рећи, да су управо нашироко цењена личност Николе Караклајића и његова раду домену популарне музике, допринели институционализацији ове музике у Србији током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, прво кроз његове емисије а затим, као врхунац, кроз магазин *Džuboks*.

Колико је овај магазин био значајан, говори и чињеница да је био први и најбољи музички магазин на просторима бивше СФРЈ, али и први музички часопис те озбиљности у тадашњој Европи. Тако је малтене од самог оснивања магазина, настао култ *Džuboksa*, који траје до данашњих дана. Говор о овом магазину, како су године и деценије пролазиле, „довео“ га је до мита. Овај мит продубио је један други феномен, са њиме уско повезан – југоносталгија, те заједно творе веома погодно тле за носталгичне, понекад истините и критички оријентисане написе, а понекад пак, оне које по форми и садржају не одговарају новинском чланку и критици, већ пре роману. Тако, читајући о *Džuboksu* (пре свега на интернету као највећој бази података о овом часопису) веома често читаћете и о „амбасадор“ ђебету, о томе како се пила боза и млеко које се продавало искључиво у флашама, како су се београђани превозили у зеленим енглеским аутобусима марке „Лејланд“... Мање више, лаички речено, понекад Вам се од оваквих „ретроспектива“ учини као да слушате Банета Бумбара с краја сваке епизоде култне српске игране серије *Грлом у јагоде*. Сваки од тих текстова одлично би се уклопио у духовиту и сетну књигу *СФРЈ за њонављаче* Дејана Новачића.⁸ И као што тврди Ролан Барт, од мита се очекује непосредно дејство, фасцинација – уколико он касније буде и срушен, његова снага не бива умањена.⁹ Узевши све ово у обзир, неоспорно је ипак да је овај часопис због реалних основа толико „жив“ у сећањима генерација које су „градиле“ рок, и уопште популарну културу Србије, јер је до данас остао најстручнији документ о тадашњој популарној музици али и о једном времену.

У другом периоду, када је обновљен, *Džuboks* је излазио од 1974–1985. године. Издавач су биле *Дечје новине* из Горњег Милановца а укупно је издато стотину деведесет шест бројева. *Džuboks* је најпре излазио једном месечно, а касније

6 Radio Luxembourg – био је једна од најпопуларнијих радио станица Европе, а сигурно најпопуларнија у СФРЈ. У периоду од настанка 1933. па до 1992. године и „новог“ радио Луксембурга, програм је емитован у ноћним сатима.

7 Интервју преузет са www.audioarhiv.com, приступљено 20.7.2011.

8 Dejan Novčić: SFRJ za ponavljače, Beograd, STYLOS, 2008.

9 Rolan Bart: „Mit je govor“, у: Studije kulture – zbornik (ur. Jelena Đorđević), Beograd, Službeni glasnik, 2008, 250.

се ритам излагања променио – излазио је два пута месечно (на сваких петнаест дана), али је био нешто мањег обима. Оваквој „потражњи“ допринео је неоспорно све већи број читалаца и конзумента популарне културе, али и чињеница да је овај магазин био без озбиљније конкуренције. Међу најзначајније и најпопуларније ауторе колумни и текстова убрајају се и нека значајна имена српске поп-рок сцене и културе: Момчило Рајин, Дарко Главан, Љуба Трифуновић, Саша Стојановић са рубриком „Писмо из Лондона“ у којој је директно из епицентра важних рок догађаја извештавао југословенску публику, а нарочито треба истаћи Петра Пецу Поповића, једног од наших најпознатијих рок новинара, који је у једном периоду био и уредник *Džuboksa*.

Тим *Džuboksa* свакако је променио и форму саме критике, као што је променио и све остало. Критика популарне културе генерално, ослобођена је спутане форме, те су критике постале веома интересантне, у есејистичком духу, забавне и духовите... свакако, често обојене врло јасним идеолошким, или пак, веома личним ставовима. Но, као и у свему осталом, тако нас је *Džuboks* довео у једнак положај са развијеним популарним културама и што се тиче критике. Тако се речи Сајмона Фрита (енглеског рок критичара и социолога популарне културе) о рок критици у Великој Британији седамдесетих година прошлог века могу изрећи и за стање критике у *Džuboksu*: „критичари величају рок & рол због његових сензуалних ефеката. То је постало уобичајено у популистичким академским приказима поп културе а слично је и са интелектуалним аргументацијама о узбуђењима сензационалистичке књижевности, емоционалним утицајем филма и ТВ мелодраме.“¹⁰ Тако Фрит, базирајући се на критику критике популарне културе, стаје у одбрану рок критике на пример, тврдећи да је „негирати важност вредносних судова у популарној култури (игносрисаги хијерархије популарног укуса) у најмању руку, лицемерно.“¹¹ За разматрање критике *Džuboksa* интересантна је и Фритова подела дискурса који доминирају културним судовима популарне културе јер управо дискурсе које он наводи можемо приметити у критичким освртима *Džuboksa*, као осврте који су нарочито „неговани“. По њему, три дискурса доминирају културним судовима: 1) дискурс *уметности* – уметност је начин уздизања изнад свакодневнице, напуштање тела; 2) *фолк* дискурс – јер је идеал културног искуства *интеграција*; 3) *поп* дискурс – поп пружа рутинска задовољства, интензивнија од свакодневице, али уклопљена у њен ритам и легитимисана емотивним задовољством.¹² Дакле, популарна музика презентована је као легитимна уметничка форма, а посебно се водило рачуна о презентовању домаћих група и њихових остварења (нагласимо да је посебно презентован рад групе *Бјело дугме*, њихов такозвани „пастирски“ рок и повезаност са етно звуком) и о њиховом интегрисању у светски музички врх. Такође, седамдесетих година *Džuboks* је „доживео“ неку врсту трансформације – наиме, од часописа који је пре свега пратио рок и поп културу, постао је магазин који је ревностно обавештавао читаоце о најновијим филмским остварењима, о савременим авангардним композиторима (на пример о Џону Кејџу) или оним већ одавно канонизованим... *Džuboks* је постао магазин који „проповеда“ популарну културу, културу која стоји раме уз раме са „високом“ културом и уметношћу. Доводећи у ре-

10 Упореди са: Sajmon Frit – „Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista“, u: Jelena Đorđević – Studije kulture – zbornik, нав. дело, 371.

11 Исто, 363.

12 Исто, 365.

дакцију филмске критичаре, уредници су успели да од *Džuboks*-а створе такозвани *life style* магазин – кроз који су читаоци упознавали и конзумирали популарну културу, уметност али и уметност уопште. Први пут је то урађено 1977. године у 35. броју текстом „Неколико ријечи о филмској музици – о историји филмске музике“ који је заправо био само увод у оно што је уследило (већ у истом броју). Дајући легитимитет примењеној филмској музици помињањем композитора који су је стварали, попут Хонегера и Сатија, аутор потписан само као Л.Л, дао језаправо легитимитет и самој рок музици јер је његов текст следио текст Воја Шиндолића (хрватског преводиоца, песника и публицисте) „Утицај рок музике на савремени филм“. Текст започиње следећим речима: „Последњих десетак година сведоци смо наглог проcvата рок музике. У истом периоду и филм је, после становитих криза, повратио свој углед међу публиком, тако да смо последњих неколико година сведоци наглог пораста производње филмова. Неизбежан је био и судар рок музике и филма. Она је последњих неколико година, веома много утицала на филм.“¹³ Без обзира што је све што је Шиндолић у тексту написао тачно, јер је инострана продукција, пре свега документарних филмова о рок групама, била у сталном порасту, а у играном филму су се појављивала значајна остварења попут Скорсезеовог *Последње валице* у ком се појављују имена попут Боба Дилана, Ерика Клептона, Ринго Стара, Ван Морисона,¹⁴ текст је за крајњи циљ, чини се, имао давање једнаке важности овим уметностима и њиховом међусобном утицају – нешто попут односа књижевног дела (као либрета) и музике у опери.

Филм као уметност, и његова повезаност са музичком уметношћу постали су једна од редовних тема магазина крајем седамдесетих, те су тако на пример, 1978. године читаоци обавештавани о ФЕСТ-у, о томе колико рок филмова има и има ли их уопште.

Још једно уметничко „поље“ које је било веома погодно за легитимацију рока јесу биле ликовне уметности. У 38. броју из 1977. године изашао је чланак Момчила Рајина и Слободана Илића о изложби рок омота одржаној у Београду. У нередном броју магазина, отишло се корак даље, те је опет Воја Шиндолић написао текст „Секс омоти рок плоча“. У овом тексту не само да је рок третиран у потпуности као музичка форма легитимна исто као „уметничка“ музика, него је и рок омот добио своје место у визуелним уметностима. Најбоље је цитирати почетак Шиндолићевог текста, не би ли се у потпуности објаснило колику важност су овакви текстови којима је *Džuboks* обиловао, имали и за своје ауторе и за читаоце. Шиндолић каже: „Многи елементи људске културе, нарочито књижевност, музика, ликовна умјетност те у последње вријеме све више ФОТОГРАФИЈА, добрим дијелом произилазе из сексуалности. У умјетничкој творевини човјек изражава своје емоције било да их подражава или их подиже на виши и савршенији степен.“¹⁵ У овом тексту је важно место, поред светски најпознатијих музичара, добила и омиљена група *Džuboksa* седамдесетих – *Бјело дугме*, захваљујући омоту за плочу „Кад бих био бјело дугме“:

13 Воја Шиндолић: „Утицај rock muzike na savremeni film“, *Džuboks*, бр. 35, 74.

14 О овом филму Мартина Скорсезеа *Džuboks* пише у тексту „Рок легенде на филму“, у броју 47.

15 Воја Шиндолић: „Seks omoti rock ploča“, *Džuboks*, бр. 39, 34.



Слика бр. 2: Омот плоче „Кад бих био бјело дугме“ *Бјело дугме*

Врхунац је пак достигнут у тексту Момчила Рајина из 41. броја, „Поп арт и рок омоти – или повезивање „елитне“ и „масовне“ уметности“ у ком су неке основне премисе поп арта повезане са рок и уопште, популарном културом. Дакле, не само да су текстови о уметности и популарној култури били бројни и озбиљни, већ су теме излазиле из оквира уметности и бавиле друштвом, социолошким питањима па и неким за то време, прилично интигантним темама.¹⁶ Један од таквих текстова јесте „Рок и мас медији: о цркви и року“ (у броју 62, из 1979. године). Затим ту је и родно питање – питање положаја жена у свету (пре свега поп и рок) музике, те је цео један број овог магазина (број 44. из 1978. године) био посвећен првенствено овом питању.

Када је пак, у питању „чиста“ рок критика, ствари су веома јасне и једноставне. Поред тога што су новинари и критичари *Džuboksa*, у оно време без медија попут интернета или овако развијене телевизије и других средстава информисања, успевали да ревносно и прилично објективно обавештавају о најновијим плочама, концертима, приближавали су читаоцима саме музичаре у ексклузивним интервјуима или пак обимним чланцима о животима најпопуларнији супер-звезда. Што се тиче домаће сцене, она је увек била заступљена макар исто као и страна, а у многим случајевима и заступљенија. Представљане су младе наде домаћег рока, писало се о новим фестивалима и критика је брижљиво разматрала стање домаће рок сцене и понека дискретно, понекад не, давала тој истој сцени путоказе за даљи развој који би је спречили сигурне пропасти. Ово је постало нарочито заступљено у другој половини седамдесетих година, а пример су текстови попут „Шта је отупело рокенрол? Мед или жуч?“ (број 20. из 1976.) и „Будући рок“ (број 30. из 1977. године). Ипак, поједине групе и музичари били су заступљенији од других (Корнелије Ковач, *Индекси*, *Смак*, *YU група*),

¹⁶ На пример, текстови „Rok koncert i njegova društvena funkcija“ (број 29. из 1976.), „Mas mediji i rok – upali radio!“ (број 34. из 1976), „Istočne filozofije i njihov uticaj na rok muziku – o intelektualnom snobizmu“ (број 35. из 1976), „Intervju o fenomenu rok muzike u nas – rok ne kviri djecu“ (број 43. из 1978) и многи други.

док је *Бјело дуџме* од свог настанка 1974. године који се симболично поклопио са годином обнове *Džuboksa*, своје место имало у готово сваком броју овог часописа. Иако су групе попут *Индекса*, *Смака* и *Бјелоџ дуџметта* свакако и данас неке од најбољих представница југословенског рока тих година и деценија, Горан Бреговић а са њим и *Бјело дуџме* постављани су на пиједестал, чини се, безброј пута. Језик којим је ова група представљана (плоче, концерти, турнеје, интервјуи) био је усмерен ка томе да прикаже њихову „оригиналност“ и „аутентичност“, бунтовништво, свежину и енергију, једном речју – био је романтичарски, онај коме мањка критика.

За овај магазин, да се закључити, радили су само тадашњи најбољи „стручњаци“ (односно новинари и критичари) за популарну музику. *Džuboks* је, можемо рећи, у периоду када је омладина била „гладна“ знања о новој култури и том новом стилу живота који је рокенрол носио собом, имао просветитељску улогу. Овај магазин је поставио стандарде који опстају и данас. Ипак *Džuboks* је урадио и много више – кроз своје приказе филмске, ликовне и музичке уметности интегрисао је популарну културу у сферу „високе“ уметности. „Циљало се на обликовање укуса читалаца али и на канонизацију југословенске/српске популарне музике.“¹⁷ Разматрајући ситуацију у свету у периоду шездесетих и седамдесетих година, подробно описану у књизи Роја Шукера,¹⁸ и са друге стране посматрати како је настајала и како се развијала рок критика и критика популарне култура на овим просторима, можемо закључити само једно – *Džuboks* је једним делом заслужан за то што је наша популарна култура ишла у корак са светом, а понекад и корак испред.

ЛИТЕРАТУРА

Архива (електронска, комплетна) часописа *Džuboks*: на сајту www.popboks.com

Bart, Rolan: „Mit je govori“, у: *Studije kulture – zbornik* (ur. Jelena Đorđević), Beograd, Službeni glasnik, 2008.

Novčić, Dejan, *SFRJ za ponavljače*, Beograd, STYLOS, 2008.

Mikić, Vesna : „Romantic Notions in the Popular Music Discourses – Several Examples from Serbia“, s.a.s.l.

Ristić, Nebojša: „Priča o Džuboksu – Sećanja jednog običnog konzumenta“, *Džuboks* arhiva od 27.12.2004, www.popboks.com

Frit, Sajmon: „Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista“, у: *Studije kulture – zbornik* (ur. Jelena Đorđević), Beograd, Službeni glasnik, 2008.

17 Упореди са: Vesna Mikić – „Romantic Notions in the Popular Music Discourses – Several Examples from Serbia“, s.a.s.l.

18 Roy Shuker: *Popular music – The Key Concepts*, Routledge, New York, 2005.

ORIGINS AND DEVELOPMENT OF ROCK CRITICISM IN SERBIA – NIKOLA KARAKLAJIC, RADIO BELGRADE AND EXAMPLE OF JOURNAL *DZUBOKS*

Summary

History of pop-rock culture in our country, its institutionalization and the development of professional critics who dealt with it, owes most to the media who promoted and participated in its evolution. It is, of course, Radio Belgrade as the leading media of its kind in the former Yugoslavia, and then the new one, the print media – magazine *Džuboks*. As for Radio Belgrade, also for he *Džuboks*, of great importance was the personality of Nikola Karaklajića. Their impact was immeasurable, quite intertwined and today, for us, maybe hard to understand.

Key words: Radio Belgrade, Nikola Karaklajic, *Džuboks*, institutionalization of pop-culture and criticism

Anja Z. Lazarević

Јелена Д. Беочанин Мијановић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

МИШЉЕЊЕ У ФУНКЦИЈИ ТАЧНЕ ВОКАЛНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Иако представља веома важну психичку функцију у процесу учења солфеђа, мишљење се до сада у методичкој литератури налазило у сенци једне друге психичке функције — опажања. Стога, циљ рада је дефинисање овог сложеног појма са свим његовим елементима (појмовима, симболима, представама, асоцијацијама, различитим врстама мисаоних операција), пре свега у вези са вокалним извођењем нотног текста. Истраживање је засновано првенствено на општим постулатима психолошке науке, али надограђено емпиријским искуством аутора у настави солфеђа и теоријско-практичним основама методике наставе солфеђа. Будућност у науци ће музичким педагозима донети веће разумевање функционисања когнитивног апарата код ученика и студената него што је то постигнуто до данас.

Кључне речи: певање, мисаоне операције, појмови, асоцијације, симболи, представе

УВОД

Мишљење представља, за све облике људске делатности, веома битну психичку функцију. Оно се заснива на свести или знању о томе шта је важно и који су односи релативно константни у стварности; мишљење превазилази перцептивни ниво доживљаја спољног света. Развој мишљења директно зависи од развоја говора; развој музичког мишљења аналогно је условљен развојем „музичког говора“, тј. развојем активности певања или свирања.

У речнику музичара, синтагма музичко мишљење обично означава мишљење композитора (садржај, продукцију и форму музичких мисли). Такође, интересантно је да писци наставне литературе за солфеђо, по основној вокацији — композитори, имају склоност да у методским напоменама својих публикација говоре о композиционим, а не когнитивним техникама, релевантнијим за задатке наставе солфеђа. Међутим, музичко мишљење ствараоца – композитора, с једне стране и извођача било ког профила, с друге, веома се разликује. На часовима солфеђа (требало би да) се — поред осталог — формира мишљење у вези са тачним гласовним извођењем нотног текста.²

У контексту задатака наставе солфеђа, Декартово (Descartes) „Мислим, дакле постојим“, поред „*canto – ergo sum*“ превели бисмо, и у: „мислим, дакле певам (тачно)“. Према интонативној теорији Бориса Асафјева (*Асафьев*), човечје интонирање је својеврсна манифестација мисли, те „бити у тону, тј. правилно инто-

1 jelenasolfeggio@gmail.com

2 Према Карпинском (Karpinski), ово је разлика између мишљења о музици и мишљења у музици (Карпински 2000: 4).

нирати, јесте закон интонације као исказивања мисли и осећања у људском или музичком говору“.³

Мишљење у функцији тачне вокалне интерпретације представља свесно или несвесно оперисање свим параметрима музичког језика.⁴ На часовима солфеђа стиче се вештина брзог и флексибилног умног савладавања и потом вокалног извођења различитих музичких образаца.⁵ У случају здравог гласовног и опажајног апарата, мозак, односно интонативно мишљење, има пресудну улогу. Нарочито због свесног или несвесног очекивања (аперцепције), које музички ток често демантује, функција мишљења мора перманентно бити активна, пре извођења и током њега. Полазећи од мишљења (а не само од неосмишљеног рутинског понављања, „дрила“), путем континуираног вежбања, стварају се неопходне рефлексне реакције.

Предуслови ефектног музичког мишљења (које резултира тачном вокалном интерпретацијом) су здраво и оптимално функционисање других психичких функција: опажања, памћења, пажње, интелигенције, емоција, воље, а за постигнућа важан је и одговарајући индивидуални стил учења и негован гласовни апарат.

Значај мишљења за тачно певање јаснији је уколико имамо у виду тежње „активне школе“, тј. савремених тенденција активног учења и поучавања (антипода тзв. традиционалне школе у којој је ученик био пасивни реципиент презентованих информација). С тим у вези, ова психичка функција важна је и са становишта примене дидактичких принципа: 1. свесне активности (пре певања листа потребна је не само теоријска анализа, већ првенствено певање „у себи“, тј. активирање унутарњег слуха) и 2. принципа повезаности теорије и праксе (нпр. озвучавања теоријских појмова путем певања и свирања).

Број мисаоних операција важних за тачну интерпретацију непознатих музичких садржаја континуирано расте, почев од предшколског узраста, када се знања и вештине стичу несвесно. Наиме, рад на изградњи музичког мишљења (треба да) траје током читавог процеса учења солфеђа, а у зависности од елемената музичког језика заступљених у градиву. Што је нотни текст познатији, мисаоне функције се мање активирају, а то подразумева и мање улагања енергије од стране ученика; непознат текст изискује веће ментално ангажовање. Захтеви предвиђени наставним програмима прилагођавају се менталним капацитетима узраста.⁶ При том, одговарајући систем мишљења за тоналну дијатонику, не подудара се са релевантним за модалну дијатонику, хроматизован тоналитет, модулације и поље лабилног тоналитета и атоналности. Асафјев је сматрао да „што је музика садржајнија, интелектуалнија, њено интонирање је строже, јер се сваки стадијум музичке интонације, као сфера композиторског мишљења, усложњава и усклађује с мислима и емоционалним тонусом.“⁷

Мишљење укључује садејство више елемената, а то су: симболи, представе, асоцијације, појмови и мисаоне операције. Зато ћемо размотрити сваки од њих,

3 Уп. Јокић 2009: 377–382.

4 Несвесна примена мишљења дешава се у раном узрасту, под спретним вођењем наставника, или током нове фазе рада на градиву, када је достигнут ниво аутоматизације.

5 Менталне операције покрећу се такође приликом слушног опажања, али то не улази у оквире овог рада.

6 Дидактички принцип одмерености према узрасту.

7 Јокић, 2009: 382.

са становишта теме. Претходно напомињемо да овим радом није обухваћено музичко мишљење веома ретких особа активног апсолутног слуха; међутим, јесте оних са његовим пасивним видом, јер не поседују једнако тачну способност интонирања тонских висина. Верујући у своје природне способности, несвесни њихове непотпуности, ови људи су неретко инертни по питању изградње сопственог система музичког мишљења.

СИМБОЛИ

Функционисање музичког мишљења приликом певања познатог или непознатог музичког садржаја најчешће полази од графичких симбола (и евентуално моторичких симбола: мануелних покрета наставника, нпр. фонотимике). У почетном образовању симболи тонских висина могу бити кружићи и правоугаоници различитих боја, поређани степенасто (аналогно току мелодије), а симболи за трајања (ритмичке вредности) — просторне дужине истих. У литератури за почетно музичко образовање звук симболизују и друге, разне илустрације које, уз јасан образовни циљ, и анимирају децу. С почетком основне музичке школе, евентуално раније усвојени симболи преображавају се у ноте, позициониране у линијском систему, одређених трајања и распореда нагласака, прецизиране предзнацима. Њима се прикључују други елементи музичке ортографије: ознаке за артикулацију, динамику, агогику, апликатуру (прсторед)... Такође, у појединим педагошким системима у иностранству, у музичком образовању некада врло значајни бројеви се и дан-данас користе као симболи тонских висина. То су арапски или римским бројеви, обично поређани хоризонтално. У супротној варијанти, бројеви се постављају у дословну, или таласасту вертикалу, по систему бугарске стлбице.

Као симбол користи се и слика клавијатуре, на два начина: ученик посматра одређене дирке које наставник или други ученик показује, или аналогни графички приказ.⁸

Алеаторичка симболизација са графичким представљањем тачних и *приближних* висина тонова готово никада није присутна на настави солфеђа, будући да је основни, тежак циљ овог предмета – тачно извођење конкретизованих нотних записа, који апсолутно преовлађују у историји музичке уметности.⁹

Посебни симболи везани за тактилну перцепцију, користе се у музичком образовању слепих лица (Брајева азбука).

ПРЕДСТАВЕ

Функционисање мишљења током припреме за певање у директној је зависности од памћења, тачније од постојања одговарајућих менталних репрезентација (представа). У музичким представама сједињују се опште — ванмузичко и музичко искуство, а као основа несвесног и свесног музичког опажања и уједно део ширег појма — уметничких представа, оне чине раније утиснуте музичке информације, доступне за поновно произвођење (певање) путем ангажовања функција мишљења и памћења.

8 В. Кршић Секулић 1990: 182–190.

9 В. Беочанин–Мијановић 2008б: 46–48.

Звучне представе се у памћењу задржавају у различитом степену приправности за поновну когнитивну обраду. Чешће присећање и гласовно обнављање повећава вероватноћу расположивости.¹⁰ При том, мелодијски мотив скоро опажен, доступнији је од похрањених у дуготрајној меморији. Богат фонд расположивих музичких представа резултира и већим нивоом флексибилности приликом вокалне интерпретације, посебно непознатог текста.

Пре и током музичког образовања, већина звучних представа уграђује се у посебно важну и комплексну звучну представу о тоналитету која се аналитичко-синтетичким путем освешћује. Ове звучне менталне репрезентације у контексту односа кинетике и статике, кључне су за оперативно мишљење током певања.

Дакле, успешност тачне интерпретације, када је реч о музичким представама, зависи од њиховог: 1. броја и 2. стабилности.

АСОЦИЈАЦИЈЕ

Асоцијације представљају било коју установљену везу између два или више доживљених елемената. У мишљењу, приликом припреме за гласовну интерпретацију, први елемент је обично очигледан (најчешће нота као визуелни стимулус), а други је у меморији похрањена звучна представа.

У музичком образовању уопште, полазне асоцијације требало би да се заснивају на познатим, ванмузичким представама (као што је покрет марширања за дводелни метар); различите ванмузичке асоцијације драгоцене су и касније (нпр. сродство оца и сина као приказ односа паралелних тоналитета).

Асоцијације на симболе могу бити аутоматске (моменталне) или посредне. Тако у системима са релативним именовањем тонова процес асоцирања може бити мало успорен, будући да захтева време за „превођење“ симбола у други назив.¹¹ У апсолутном систему попут нашег, до специфичног рекодовања назива истог тона, путем асоцијације нпр. на слику клавијатуре, долази приликом енхармонске замене (нпр. ес у дис).

Зарад стварања асоцијативног реаговања на одређене музичке обрасце, у српској (писаној и примењеној) методици присутни су следећи музички прототипови: 1. песме-модел за поставку основних тонова, 2. клишеи за поставку метричких врста, 3. клишеи за поставку ритмичких група и фигура,¹² 4. модели за поставку ступњева и алтерација, 5. модели за одређене мелодијске покрете (скокове у ступњева, алтерације, интервале и акорде) и 6. песме-модел за поставку боје тоналитета.

У педагогији солфеђа примењују се и други системи асоцијација. Тако је за тоналну дијатонику некада била заступљенија интервалска интонација, али је касније функционално схватање добило превагу. И данас се често супротстављају ставови који се тичу преференција ова два поларитета.¹³

10 Беочанин Мијановић 20086: 46–48.

11 На пример, у Кодаљевој (*Kodály*) педагошкој концепцији, у оквиру тоналне основе Ес-дура именовање ноте еф као „ре“.

12 Ритмички клишеи укључују говорне формуле, рецимо за неправилне ритмичке групе.

13 Интервалско мишљење подразумева певање од тона до тона, без логике континуитета музичког тока и практично је – приликом тумачења непознатих текстова – немогуће убржем темпу. Иначе, већ око две деценије у домаћој литератури и пракси местимично се запажа једна логичка грешка: изједначавање појма обраде интервала са интервалским мишљењем.

Избор асоцијација типичан је повод стручних полемика.¹⁴ Битан критеријум приликом таквог одабира требало би да представља капацитет за успостављање аутоматских реакција које се не постижу уколико у ланцу асоцијација постоји три и више карика.¹⁵

Како у овом раду разматрамо мишљење адекватно за интерпретацију – ниво комплексности у односу на извођење одређеног нотног текста (извођење конотира минимално поштовање основних музичких параметара), јасно је да тачно интерпретирање зависи и од асоцијација на контекст музичког дела, првенствено његов стил, тј. од фонда музичких представа код појединца и његовог доживљеног искуства у извођењу истог.

ПОЈМОВИ

Преко опажања симбола, свесном или несвесном применом асоцијација, уче се музички појмови. Појмови подразумевају ниво разумевања претходно перципираних, доживљених музичких појава.¹⁶ Они се односе првенствено на: 1. елементе музичког језика (такт, лествица, тоналитет, ритмичке вредности, полустепен, степен, ступањ, тоника, вођица, интервал...) и 2. активности (свирање, тактирање, певање, записивање, транспоновање...).

МИСАОНЕ ОПЕРАЦИЈЕ

Пре и током вокалне интерпретације требало би да, по потреби, функционишу практично све мисаоне операције: анализа, синтеза, компарација, апстракција, конкретизација, генерализација, индукција, дедукција, селекција асоцијација, стварање хипотеза, формирање судова и доношење закључака.¹⁷

АНАЛИЗА представља мисаону операцију разлагања на саставне елементе и важна је за уочавање свих детаља у тексту. У солфеђу се комбинују теоријска и интонативна анализа. Теоријску анализу нотног текста пре певања с листа препоручују сви педагози, без изузетка, али је посебно важно „мисаоно певање“, тј. активирање унутарњег слуха. Интонативна анализа условљена активним замишљањем звучања нотног записа (унутарњим слухом), примењује се, на пример, како би интерпретатор правовремено регистровао потребу примене октавног прелома, услед непоклапања амбитуса мелодије и обима сопственог гласа. Интонативна анализа омогућава примену познатих когнитивних стратегија за решавање тзв. проблематичних места у тексту.¹⁸

СИНТЕЗА представља сједињавање, тј. мисаоно груписање визуелно опажених елемената у целину. Без активизације синтетичког мишљења немогућа је флуентна вокална интерпретација. Спретно мисаоно груписање нотног текста

14 Појава да педагог механички преузима став(ове) ауторитета, без јасне аргументације зато није добра будући да ауторитети (професори, писци школске литературе) понекад стварају догму; наставници би требало да имају формирано критичко мишљење.

15 Као у случају опције „квинта плус секунда“ за сексту или замишљања редом свих тонова разложеног малог дурског септакорда за узлазну малу септиму. Течно певање (посебно у брзом темпу) не може се постићи на тај начин.

16 Звучни доживљај довољан је само музичким лаицима, док музичко образовање подразумева перцептивни и извођачко-моторни ниво као базу, која се освешћује теоријским сазнањима.

17 Марић 2001: 27–28.

18 В. Вујовић, Богуновић 2012: 1106–1111, <http://icmpc-escom2012.web.auth.gr> 20. септембар 2012.

посебно је захтевно у случају: 1. нотографски недовољно добро уређеног текста, 2. певачких деоница где су ситне нотне вредности, због силабичног третмана текста, приказане засебно (нпр. с барјачићима а не спојено нотним ребрима) и 3. садржаја који излазе из оквира тоналитета.

КОМПАРАЦИЈА. У настави солфеђа, а посебно у предшколском и раном школском периоду, драгоцени су музички појмови у дуалистичком односу, чије упоређивање убрзава и побољшава разумевање музичких параметара. Тако, се ови поларитети тичу: висине (високо — ниско), трајања (кратко — дуго), динамике (тихо – јако), темпа (брзо – споро), тонског рода (дур – мол), жанра (марш и кантилена), касније фактуре (хомофоне и полифоне), извођачког медијума (вокално и инструментално), постојања тоналног центра (тонално – атонално) итд. Приликом поставке нових метричких врста, компарација са познатим је од суштинског значаја (на пример, приликом учења такта 3/1 даје се звучно идентична мелодија, али записана у познатом такту 3/4 и новом — 3/1). Поређење нотних записа с различитим предзнацима, један је од предуслова успешног савладавања разноликих лествично-тоналних основа и односа (попут мутације). Компарација представља такође неопходну мисаону операцију приликом транспоновања.

КОНКРЕТИЗАЦИЈА је издвајање једног дела из сложене целине и размишљање само о том сегменту. Важно је да ова мисаона операција не захтева исувише времена приликом припреме за извођење. Уочавање и издвајање елемената попут одређеног интонативно „тежег“ ступња, разложеног акорда, алтерације, тонског низа, ритмичке групе... одлично је само ако касније не штети разумевању и извођењу музичког континуитета.

ГЕНЕРАЛИЗАЦИЈА или уопштавање је размишљање о сложеној појави као целини. Наиме, уопштавање доживљених особености једног стила помаже квалитету интерпретације појединачног дела из тог корпуса. Уопштено, а квалитетно мишљење могуће је уколико је извођач раније савладао све детаље, појединачне елементе, те му они не представљају препреку. Са повећањем извођачког искуства, повећава се обим пажње, што олакшава схватање целине. Најзад, генерализација је лакша у случају музичког текста који поседује особине добре форме, по гешталту.

АПСТРАКЦИЈА представља занемаривање споредних, случајних или мање битних детаља ради бољег проучавања главног. Тако је, приликом интерпретације мелодије у форми aba_1 , могуће апстраховање детаља по којима се део a_1 разликује од дела a , све у циљу поштовања логике целине музичког тока.

ИНДУКЦИЈА. Приликом индуктивног закључивања, полазећи од појединачних података или утисака, генерализацијом особина читавог узорка, долазимо до општег закључка. Иако индуктивно мишљење може помоћи приликом закључивања, нису ретки ни супротни случајеви. Пример индуктивног модела мишљења у методици наставе солфеђа налазимо код поборника интервалске интонације, где се на пример звучна представа о акорду не поставља као део веће целине (каденце, песме...), већ почев од елемента нижег реда – интервала (терце и/ или кварте). Други пример индуктивног мишљења кроз интервалску интонацију јесте поставка звука терце преко наслојавања претходно научених секунда.¹⁹

19 Реч је о мисаоној стратегији у којој се приликом поставке терце полази од секундног покрета, а после додаје акорд као асоцијативни модел у смислу друге (не и обавезне) опције (в. Радичева 2000: 152–153).

Затим, не узимајући у обзир финалис (који је најчешће први ступањ), само на основу предзнака присутног у првим тактовима мелодије, понекад се погрешно изводи закључак о тоналитету. Тада се као последица испољава интонирање штима паралелног или другог, за дати музички садржај, нетачног тоналитета.

ДЕДУКЦИЈА је процес супротан од индукције и стога ближи законима гешталта. Полазећи од целине, односно од једне или више општих премиса, приликом дедукције долазимо до схватања појединачног. Такво је, на пример, учење тонских односа полазећи од спознаје о хармонској функцији (пример је поставка мале септме ослањајући се на познати звук доминантног септакорда).

СЕЛЕКЦИЈА АСОЦИЈАЦИЈА важна је операција мишљења приликом припреме за вокалну интерпретацију непознатог текста, будући да евентуална бујица мисли о споредним детаљима у нотном тексту, или преовладавање ванмузичких асоцијација неvezаних за садржај, могу пореметити извођење музичког тока.

СТВАРАЊЕ ХИПОТЕЗА приликом суочавања са непознатим нотним текстом догађа се спонтано и вођено од стране наставника. Те хипотезе (претпоставке) могу бити о стилу, о извођачком медијуму коме је цитат намењен и сличном, али првенствено о најефектнијим стратегијама решавања интонативних изазова.

ФОРМИРАЊЕ СУДОВА представља формирање везе, односа између два појма. Фактори који утичу на процес суђења су: 1) карактеристике објекта (предмета или појаве) о којој се доноси суд и 2) карактеристике перцептивног и когнитивног система субјекта. Судови се, приликом извршавања солфеђијских задатака, доносе обично: 1. о нивоу тежине за извођење (на пример: "Преда мном је за певање претешка мелодија") и 2. о естетској вредности („Заиста дивна мелодија“).

ДОНОШЕЊЕ ЗАКЉУЧАКА или закључивање представља „процес у којем се на основу познатог долази до увида о нечему што није познато, али следи из познатог.“²⁰ Догађа се путем операција индукције, дедукције или уочавања аналогije (сличности) кроз асоцирање; све оне могу да упуте на тачан закључак, али и одведу у грешку. Наука познаје и тзв. интуитивно закључивање где премиса једновремено представља и суд и закључак. Пример интуитивног мишљења јесте вођење инерцијом слуха која може једнако довести до тачног и нетачног резултата.

ЗАКЉУЧАК

Начини изградње интонативног мишљења бројни су и разноврсни, а перманентни задатак методике наставе солфеђа јесте установљавање најефектнијих мисаоних стратегија. Управо то моделирање процеса интонативног мишљења ученика један је од најодговорнијих задатака наставника солфеђа. Примена логичних и ефикасних стратегија оптимализује процес рада и пружа квалитетније резултате у односу на тзв. дрил, или вежбање без ослонца на јасне асоцијативне системе.

Мисаоне операције ученика, систематично неговане на настави солфеђа у основном музичком образовању, оваплоћују се касније у разумевању теоријског градива. Насупрот музичкој схоластици где се учење музике заснива само на низу правила, тј. теоријском аналитичком мишљењу, правилно неговање (и) интонативног мишљења у садејству са другим поменутиим факторима, резултира тачном вокалном интерпретацијом, истовремено подржавајући истински живот музике, првенствено у људском уму појединца, а затим и у његовом окружењу.

20 Костић 2006: 367.

ЛИТЕРАТУРА

- Беоцанин Мијановић 2008: Ј. Беоцанин Мијановић, Између грешке и инерције слуха у солфеђу, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Беоцанин Мијановић 2008: Ј. Беоцанин Мијановић, Музика 20. века у настави солфеђа, Музичка уметност у теорији музике и теорији медија — Зборник радова са Другог међународног научног скупа Српски језик, књижевност и уметност одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2007, књига трећа, ФИЛУМ, Крагујевац.
- Васиљевић 1991: З. М. Васиљевић, Музички буквар, Београд: ЗУНС.
- Васиљевић 2000: З. Васиљевић, *Методика музичке писмености*, Београд: Академија.
- Вујовић, Богуновић 2012: I. Vučović, B. Bogunović, Cognitive Strategies in Sight-singing, 12th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Thessaloniki 2012. <http://icmpc-escom2012.web.auth.gr> 20. септембар 2012.
- Јокић 2009: О. Јокић, Борис Асафјев и основе 'Интонационог света' музике, Београд: Трећи програм Радио Београда, бр. 141–142, I–II, 359–394.
- Карпински 2000: G. Karpinski, *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press, 2000.
- Костић 2006: А. Костић, Когнитивна психологија, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кршић Секулић 1990: В. Кршић Секулић, Клавир као наставно средство у педагогији солфеђа, Београд: Факултет музичке уметности.
- Кушнир 1986: М. Б. Кушнир, Комплексная методика развития музыкального мышления, Проблемы развития системы музыкального образования. Вып. 87. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 25–77.
- Манојловић, Младеновић 2001: А. Манојловић, У. Младеновић, Психологија предшколског детета, Београд: Центар за примењену психологију.
- Марић 2001: Ј. Марић, Клиничка психијатрија, Београд: Меграф.
- Мешерјаков, Зинченко 2008: Б. Г. Мешеряков, В. П. Зинченко, *Большой психологический словарь*, Москва – Санкт Петербург: Прайм-Еврознак.
- Радичева 2000: Д. Радичева, Методика комплементарне наставе солфеђа и теорије музике, Нови Сад: Академија уметности, Цетиње: Музичка академија.
- Хансен 2005: В. Hansen, *Strategies for teaching aural recognition*, Pacific Northwest Chapter Conference, www.hansenb.pdx.edu/pdf/CMS05paper.pdf. 12. 9. 2012.

THE FUNCTION OF THINKING IN ACCURATE VOCAL INTERPRETATION

Summary

The function of thinking in accurate vocal interpretation means conscious or unconscious operation of all musical language parameters. Preconditions of effective musical thinking are optimal functioning of other mental functions: perception, memory, attention, intelligence, emotions, and willingness, while for the top achievements the appropriate individual style of learning and the cultivated vocal apparatus is important. Although it represents a very important mental function in aural skills learning process, the thinking has been of secondary importance in the Serbian methodical reference up to now since the priority was the other mental function — perception. Since, it is closely connected to audio and visual perception, thinking has the important role while singing musical contents, but while listening and writing (dictation). In practice, intonation thinking is defined by all the elements of the mental function (concepts, representations, symbols, associations, cognitive operations). The search is based on the general postulates of psychological science, but it is built on the empiric experience of the author in solfège teaching and theoretical-practical bases of aural skills pedagogy. The solfège teacher is obliged to offer the student the biggest possible number of stable music conceptions and effective thinking strategies. However, the number and kind which the student is going to apply during vocal performance, depends on her affection and on the ability of his mental engagement. In addition, the level of the accurate interpretation as higher than the accurate performance, means the existence of the musical notions of the musical work style, activated by means of associations.

Key words: solfège, concepts, representations, symbols, associations, cognitive operations

Jelena Beočanin Mijanović

Данијела Д. Здравих Михаиловић¹
Универзитет у Нишу
Факултет уметности

ЕСТЕТСКО ВАСПИТАЊЕ У КОНТЕКСТУ НАСТАВНЕ ПРАКСЕ СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ

У чланку се разматрају садржај, принципи и методе савременог естетског васпитања и њихова примена у наставној пракси средњег образовања музичке струке. Намера је да се укаже на чињеницу да су поједини принципи и методе садржани у самим наставним предметима, односно предвиђени наставним планом и програмом, али да су, с друге стране, маргинализовани поједини важни елементи естетског васпитања. Такође, циљ овог рада је и да се скрене пажња на важност методе естетске анализе као кључног фактора васпитања и самоваспитања ученика.

Кључне речи: естетско васпитање, принципи, методе, средња музичка школа

Појам естетског васпитања се у литератури описује као „организовани процес развијања способности опажања, доживљавања и стварања лепог, процес развијања естетског односа према стварности и уметности“ (Педагошка енциклопедија 1989: 190). Такође, указује се на његову битну карактеристику, а то је да је оно саставни део савременог васпитања који се састоји у развијању способности запажања, разумевања, доживљавања и оцењивања лепог у природи, уметности и друштвеној средини, али и стварања и уношења лепог у свакодневни живот (Педагошки речник 1967).

Свеобухватни утицај естетског васпитања на човека састоји се у васпитању мисли, осећања, деловања и ставралачког односа, будући да се естетски однос човека према стварности манифестује у сједињеном деловању свести, емоција, убеђења и делатности. Такође, естетски однос се огледа и у развијању односа према естетски лепом у свим сегментима човековог деловања, односно у свим његовим везама са објективним светом (однос према природи, према производном, научном или неком другом облику рада или пак, његовом односу према уметничком стваралаштву). Из овога даље следи да је естетско васпитање повезано са другим областима васпитања и њихов је саставни део; са интелектуалним васпитањем, јер помаже да се појави и развије низ интересовања, да се свестраније развијају интелектуалне способности, као и да се утиче на развитак човековог погледа на свет. Оно је такође у тесној вези са моралним и радним васпитањем, јер својим садржајима помаже стицање моралних судова и убеђења, доприноси изазивању и развијању разноврсних моралних осећања, омогућује да човек разуме смисао и лепоту људских односа (Педагогија 1: 440). Одређење садржаја естетског васпитања донекле је отежано чињеницом да не постоји засебан предмет који се овим питањима бави. С друге стране, сваки наставни предмет може бити погодан за спровођење естетског васпитања.

Интересовања педагога често су везана за питања естетског васпитања у основном образовању (Милинковић 1997; Грандић и Зуковић 2004) или се естет-

1 dzdravicmihailovic@yahoo.com

ско васпитање посматра у ширем контексту, указујући и на његов значај у школи (Зуровац 1997). Поједини педагози посвећују више пажње улози уџбеника у естетском васпитању (Бојовић 2009), формирању појма лепог код ученика (Бојовић 2004) или, пак, развијању смисла за лепо (Гајић 1996).

Када је реч о улози музике у естетском васпитању, педагози су претежно фокусирани на млађе разреде основношколског узраста, при чему се музичка уметност третира као средство естетског васпитања (Хорњак 1983; Ђорђевић 2008; Finney 2002) или се скреће пажња на то да музика може бити драгоцено средство васпитања у корелацији са осталим наставним предметима (Ђорђевић 2011), чиме се свакако постиже снажнији доживљај одређених наставних тема, посебно када се ради о настави Српског језика или Ликовне културе. Када је у питању стручно музичко образовање, може се увидети да су различита истраживања углавном предмет психолога (Богуновић 1997, 1988, 2006, 2008; Радош 1993; Мирковић Радош 1983, 2010), а обухватају питања талента и успешности, постигнућа, памћења итд. Поред чињенице да су поједина важна питања не само отворена, већ и значајној мери истражена, ипак се мора констатовати да су и бројна питања из области музичке педагогије у нашој средини потпуно заостављена. Како Ксенија Радош (2010) јасно указује, неопходан је већи степен сарадње психолога и педагога када је музика у питању. Тај однос она описује као да се психолози-истраживачи и музички педагози мимоилазе на заједничком путу, или иду паралелним путевима ка истим циљевима, сусрећући се на истим препрекама, а да се никад, заиста не сретну. Као последица таквог односа, бројни отворени проблеми остају отворени, а могуће решење према Радошевој јесте јединство психолошко-истраживачког и педагошког приступа у проучавању музичке делатности.

За успешну реализацију естетског васпитања потребно је синхронизовати задатака, принципа и метода естетског васпитања. Поред поштовања основних принципа који су део васпитно-образовног процеса, потребно је истаћи и оне који су важни елементи реализације естетског васпитања. У литератури која третира питања естетског васпитања (Грандић 2001) наводи се неколико принципа: принцип реализације естетског васпитања на основу аутентичних вредности, принцип васпитне вредности садржаја и средстава у естетском васпитању, принцип приступачности садржаја и средстава у естетском васпитању, принцип интереса за естетске садржаје, очигледност, систематичност, принцип активности, принцип поступности, принцип многостраности, индивидуализација, принцип креативног усвајања естетских вредности и принцип схватања и контекстуалног ситуирања.

Већи део принципа о којима се у литератури говори, заступљен је у настави средње музичке школе, јер је предвиђен наставним планом и програмом. Конкретно, квалитет садржаја и средстава у естетском васпитању, принцип васпитне вредности садржаја и средстава и принцип приступачности садржаја и средстава, представљају већ утврђене принципе, који имају одређени континуитет. Наиме, препоручени садржаји у наставним плановима управо јесу уметничка дела потврђеног уметничког квалитета; принцип реализације естетског образовања на основу аутентичних вредности, на који указује Стан (Сисој према Стан 2007), као и квалитет садржаја и средстава, васпитна вредност и приступачност садржаја и средстава, представљају темељ наставно-образовног система средње музичке школе (упор. Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник 1996). То се може рећи и за принцип поступности и систематичности;

ови принципи су опште присутни у педагогији, а у средњој музичкој школи су заступљени на тај начин што се пре свега поступно, из године у годину, повећава број стручних предмета, али су и у оквиру сваког од наставних предмета заступљени дидактички принципи од ближег ка даљем, од једноставног ка сложеном, од лакшег ка тежем, од познатом ка непознатом, од појединачног ка општем, од конкретног ка апстрактном.

За успешну реализацију наставе у средњој музичкој школи важно је развијати принцип интереса за естетске садржаје (или наставне садржаје уопште). Јер, у основи рада на естетском васпитању и образовању треба да је рад на буђењу и развијању интересовања ученика као основи на којој се даље могу развијати задаци естетског васпитања и образовања. Код ученика треба развијати и проширивати, али и одржавати трајним заинтересованост за разна подручја и различите облике естетске културе (Грандић 2001). Стога је и обавеза наставника да код ученика побуђује интересовања за различите естетске садржаје, а не само када је у питању 'чиста' музика.

За школе уметничког профила од посебне важности је принцип очигледности, као и принцип многостраности. Без очигледности нема ни 'правог' естетског доживљаја, будући да се прихватање и доживљавање естетских садржаја налази у непосредном перципирању естетских елемената у природи, уметничким делима и уопште у животу. У ужем смислу, очигледност се односи на директно поимање одређеног естетског предмета, док је у ширем смислу очигледност вазана за посредно стицање сазнања о естетском предмету путем вербалног описивања. Потпуни ефекат се постиже када се свака врста уметности представи путем сопствених изражајних средстава и на томе у наставној пракси треба инсистирати; литерарно дело ће се најбоље доживети путем речи, музичко дело путем слушања музике и сл. Свакако, пожељно је и међусобно повезивање уметности како би се проширила знања ученика из одређене области, али не и замењивање једне врсте уметности другом (Ibid.). Важно је правилно усвајање естетских вредности једне врсте уметности на основу њених изражајних средстава, а потом повезивање са другим врстама, посебно када је у питању упознавање одређених специфичности везаних за стилски правац у уметности (на пример, барокна музика и барокно сликарство). Међусобно повезивање различитих уметности доприноси стварању целовите слике о једном уметничком стилу, јер, као што је познато, ниједан стил се није манифестовао само у оквиру једне уметности. Одређени стил има своје фазе, као и саоднос са осталим уметностима, тако да је међусобно повезивање елемената стила од суштинског значаја за његово разумевање. Овде се може уочити један од недостатака актуелне наставне праксе средње музичке школе који се огледа у чињеници да, према важећим наставним плановима, током четворогодишњег образовања не постоји предмет Ликовна култура (или Историја уметности). Тиме је донекле онемогућено и спровођење принципа многостраности; да би се развијала способност уочавања, доживљавања и вредновања естетских садржаја важно је упознати све врсте уметности, као и различите видове изражавања у оквиру појединачне уметности. „Једнострано бављење само једном врстом уметности показује се недовољним и у стручном, професионалном уметничком образовању“ (Ibid.: 192). Иако смо сагласни са наведеним ставом, ипак морамо указати на то да су принципи, као и методе естетског васпитања о којима се у консултованој литератури говори, првенствено намењени наставно-образовном процесу у основном и општем средњем образовању (на пример, гимназије). Средње стручне школе, ус-

лед специфичности наставних предмета, нису увек у могућности да обухвате један шири 'круг' деловања. Пре свега, не постоје погодни наставни предмети за спровођење појединих важних садржаја, а с друге стране, сваки предмет доноси своје захтеве који се у пракси морају испунити.

У музичком образовању веома важан сегмент естетског васпитања јесте принцип активности. Он се односи на активно учествовање у доживљајима естетских обележја, али и на учествовање у остваривању естетских вредности. И једна и друга категорија је подједнако важна – без квалитетног доживљаја и свесног усвајања естетских вредности ученик неће бити у могућности да те вредности пренесе на поље извођаштва или стваралаштва. Активност се пре свега односи на наставне предмете као што су Хор и Оркестар, али и на остале предмете на којима је ученик у могућности да доживљава лепоту мелодије и ритма (Солфеђо), хармоније или полифоније (Хармонија и Контрапункт), различитих музичких стилова (Историја музике) итд. Поред наставних, активност може бити везана и за ваннаставне садржаје – учешће у разним градским хорovima (на пример, у црквеном хору), ансамблима или популарним бендовима, који су за ученике средњешколског узраста добар начин за исказивање сопствене креативности и животних ставова.

У вези са претходним је и принцип индивидуализације, који је у естетском васпитању од суштинског значаја, како у процесу естетског васпитања генерално, тако и у музичком васпитању и образовању. Индивидуалност је сама по себи присутна већ код доживљавања естетског предмета, као и код процењивања и стварања. Будући да је емоционална компонента психичког живота изразито субјективни фактор; сложеност и специфичност емоционалног дела личности умногоме одређују начин на који ће уметничко дело бити прихваћено. Зато се мора настојати да се код сваког ученика индивидуалност негује, као и да се прихвата различитост доживљавања и процењивања. У извесном смислу, школски систем образовања на овом пољу донекле показује крутост, јер је сразмерно мало простора остављено за дијалог са ученицима у вези са личним доживљајем. Акцент је претежно на теоријском учењу законитости формообразовања класичне музике, односно, на 'копирању' старих мајстора.

У наставној пракси средње музичке школе, као уосталом и у целокупној настави, принципи естетског васпитања су међусобно повезани и неретко се њихове одреднице преплићу или допуњују. О њима се у литератури говори као о општим смерницама које омогућавају да се наставна пракса што садржајније и потпуније реализује у домену естетског васпитања – „теорија не може наводити готове рецепте јер њихова примена зависи од конкретних околности, специфичних ситуација у којима се одређени васпитно-образовни рад одвија“ (Ibid.: 194). Дакле, велика је одговорност на самом наставнику, односно сваком појединцу који је укључен у процес естетског васпитања.

Методичка питања естетског васпитања представљају веома комплексно подручје које је последица сложености природе естетског односа и садржаја којима се тај однос развија. Као суштинско питање у педагогији намеће се питање интеграције естетског васпитања у васпитни процес; како у целокупном развоју деце и младих у оквиру различитих васпитних садржаја укључити научно-појмовни, предметно-практични и естетски приступ стварности.

Питање метода, односно начина на који се могу спроводити циљеви и задаци естетског васпитања је од фундаменталног значаја. Како би естетско васпитање омогућило јединство органског и психичког развоја, методе би требало да

буду засноване на принципу доживљавања и изражавања. Стога се у трагању за методама мора кренути од саме природе естетског односа, коју изражавају три аспекта – опажање, оцењивање и стварање. Јер, естетски однос не подразумева само чулну перцепцију, већ подразумева и схватање, оцењивање, доживљавање и стварање (Митровић 1969: 124). У складу с тим, методе естетског васпитања би се могле свести на посматрање, анализу и стварање. У релевантној литератури могу се наћи три основне методе:

1. метода слободног изражавања,
2. метода посматрања и
3. метода естетске анализе (Ibid.: 124–128).

Метода слободног изражавања се заснива на неговању особености, оригиналности и слободи појединца. Као основни смисао ове методе наводи се подстицај развоја индивидуалних изражајних способности посредством личног доживљаја и искуства (Грандић 2001: 194). Значај и многострука примена ове методе огледају се у чињеници да она има своју намену у свим периодима развоја и на свим ступњевима васпитања, при чему се мења у складу са узрастом ученика. У оквиру средње музичке школе ова метода је важна због исказивања ученичких доживљаја музике кроз различите предмете, као и потенцијалног личног стила ученика у интерпретацији или компоновању музике.

Будући да слободно изражавање представља доживљај, односно чулно и емоционално искуство које се стиче посматрањем и запажањем, метода посматрања може се окарактерисати као саставни део методе слободног изражавања. Педагошка пракса је показала да традиционални приступ, који се заснивао на тачном копирању природних објеката и уметничких дела, није добар начин естетског васпитања личности. Познати естетичари и педагози (Сурио, Манро, Игња-тјев) сматрали су да је посматрање основни и неопходни начин да се субјект доведе у контакт са естетском појавом и уметничким делом. Посматрани објекти и појаве изазивају чулну реакцију, али истовремено и доживљај који је праћен осећањима. Посматрање је управо оно што омогућава естетски доживљај, будући да у њему учествују два фактора; један је повезан са опажањем, а други са схватањем смисла. Зато посматрање има снажан утицај на развијање перцептивних и доживљајних способности и од велике је важности за естетско схватање стварности (Ibid.: 126). Ова метода је посебно важна у уметничким школама, али је примењива и у свим околностима у којима се могу посматрати уметничка дела, као што су посете музејима и галеријама, позоришним представама, гледање филмова, слушање музике итд. За стручно музичко образовање, посматрање, односно слушање и упознавање квалитетне уметничке музике је од пресудног значаја у формирању будућих музичких педагога, као и извођача, критичара и стваралаца.

Када је музика у питању, централно место међу методама естетског васпитања заузима метода естетске анализе. Она представља веома осетљиво и комплексно подручје где је важно водити рачуна о начину њеног спровођења како се не би нарушила њена суштина. Наиме, честе грешке које се јављају приликом њеног спровођења везане су за такозвани естетички формализам и историцизам (Ibid.: 196). Формални или формалистички аспекти анализе не могу представити естетску вредност уметничког дела у потпуности, јер се фокусирају на доживљај уметничког дела као чулног уживања и лепог по себи, без интереса и без приказивања сврхе. Историцизам се пак базира на изношењу историјских чињеница

везаних за настанак дела, док се други аспекти занемарују. Стога би једна савремена концепција естетског васпитања морала да укључује подједнако друштвено-историјске услове у којима је посматрано дело настало, његов психолошки значај, као и форму. При томе се мора нагласити да је оно оригинална и јединствена уметничка творевина чија су изражајна средства и/или формалне карактеристике различите.

Да би се у пракси ваљано спровела метода естетске анализе, није довољно осврнути се само на теме или идеје уз препричавање садржаја композиције. Требало би уважити и његове структурне карактеристике, али и историјске и друштвено-психолошке. Да би се откриле везе и односи између форме и онога што она сугерира, потребна је анализа узрочно-финалних односа, односно односа између форме и садржаја једног дела (Митровић 1969: 127). Како се у литератури даље наводи (Ibid.: 127; Грандић 2001: 196), у уметничком делу треба открити и схватити људске проблеме и вредности, јер се само у том јединству може схватити смисао и значење дела, односно разумети и доживети његов пун смисао и естетска вредност. Естетска анализа треба да буде адекватан пратилац уметничке вредности самог дела, јер централно место у естетској анализи заузима уметничко дело пласирано у виду предмета или појаве које се не могу заменити описом и вербалном интерпретацијом будући да су снага и дејство уметничког дела незаменљиви.

Реализација методе естетске анализе у пракси је донекле отежана због чињенице да су уметнички садржаји различити не само по природи, већ и по избору и организацији сопствених изражајних средстава. Анализа уметничког дела захтева добро познавање терминологије из историје и теорије уметности, па се зато проучавање теорије уметности намеће као један од неопходних путева стицања естетске културе. Пожељно је да процес естетског васпитања иде од праксе ка теорији, то јест, од слушања музике, певања, читања и гледања ка објашњењу и теоријском сагледавању. Може се увидети да је ова метода тесно повезана са претходнима, па би један логичан след почињао од посматрања, преко естетске анализе до слободног изражавања.

И овде се, као и у већини задатака, принципа и метода естетског васпитања, говори о поступцима првенствено у контексту наставе основног образовања. У настави средње музичке школе процес естетског васпитања иде управо супротно – од теорије ка пракси. Да подсетимо, у оквиру теоријских предмета (Хармонија, Музички облици и Контрапункт) ученици најпре уче систем правила по којима се крећу гласови или формира музички облик, па тек онда посматрају (опајају и доживљавају) музичка дела. У оквиру Историје музике, такође се најпре упознају са одређеном епохом, па тек онда са композиторима и музичким делима која су представници те епохе. Тако практично долази до потискивања ове методе, односно до онемогућавања њеног практичног спровођења. Овај недостатак нарочито долази до изражаја у оквиру предмета Музички облици, где се, као што је већ речено, музичко дело упознаје из угла форме, док се музички лепо готово занемарује. О томе сведочи и став Малаева: „Одавно се показало да аналитички методи нису усредсређени на естетске и квалитативне вредности уметничког дела и да су последица акумулације ирелевантних дедуктивних података, чији је већи део неупотребљив у свим оним случајевима где се ради о заиста продубљеном посматрању уметничког музичког објекта. Није тајна да се један део академских наука одавно налази у виртуелној сфери која готово да нема додирних тачака с реалношћу, а знање стечено у оквирима тих дисциплина није

примењиво у пракси“ (Малаев 2004: 139). Постојећи аналитички механизми, оптерећени обиљем ‘правила’ и ‘изузетака’ на којима је заснован методски поступак у већини наставних предмета, не могу ни констатовати да неки одломак или дело у целини ‘звучи лепо’, а савремени музиколози, према речима Малаева, имају готово адвокатски опрез када је ‘лепо’ у питању (Ibid.: 141). Поменути проблем апстрактног приступа музичком делу је веома комплексан и сматрамо да је резултат одређених мањкавости наставног плана за средњу музичку школу, по том и конципирања уџбеника за овај предмет. Зато сматрамо да ученике у већој мери треба подстицати на откривање оних елемената који се могу окарактерисати као музички квалитетни и лепо.

Поред ових основних метода естетског васпитања указује се и на низ метода којима се може утицати на развој естетичких способности код деце. Оне нису од суштинског значаја када је у питању стручно музичко образовање, али јесу веома важне у реализацији естетског васпитања. Међу њима је метода обнављања естетичких доживљаја, која је важна у смислу обавештавања младих о лепом и њиховом подстицању на посматрање, запажање, сазнавање, мишљење и емоционално примање естетских доживљаја.

Поставља се питање у којој мери су заступљени принципи и методе естетског васпитања у наставној пракси средње музичке школе? Већина поменутих принципа свакако јесте саставни део наставне праксе у средњој музичкој школи. Ипак, оно што недостаје односи се на принцип многостраности. Како се у литератури указује, наставник би требало да ученицима увек понуди садржај и форму уметничког дела као јединствену, нераскидиву целину, како би се доживљај ученика у потпуности заснивао на усвајању уметничког дела као органске целине. Издвајање ових елемената води непотпуном и некавалитетном доживљају естетског предмета. У пракси се, из дидактичких разлога, овај принцип нарушава, јер се у оквиру посебних предмета изучавају музичке компоненте (мелодија и ритам, хармонија, музички облик и његови елементи), што доводи до непотпуног и некавалитетног доживљаја естетског предмета.

Анализом наставног плана и програма можемо констатовати да је у првој години средњег образовања већи део наставе предвиђен за предмете општеобразовног типа (Српски језик, страни језик, Историја, Биологија, Физика, Информатика, Физичко васпитање), а мањи број часова за стручне предмете (Солфеђо, Теорија музике, Клавир (или други инструмент), Хор, Музички инструменти, Дечји оркестар). У другом разреду средње музичке школе смањују се предмети општеобразовног типа, док се број стручних предмета увећава (уместо Теорије музике долази Хармонија, Историја музике са упознавањем музичке литературе, Музички облици и Свирање хорских партитура). Од трећег разреда ученици уче и Контрапункт, Етномузикологију и Дириговање, а у четвртном разреду добијају и Националну историју музике, Аудиовизуелну технику и Увод у компоновање (два часа недељно).

У складу са постојећим наставним плановима, једно интегрално и континуирано спровођење принципа и метода естетског васпитања, подразумевало би значајније повезивање теоријске и практичне групе предмета; израда задатка из Хармоније на пример, била би нераздвојива од свирања, односно слушања тог задатка (што може да важи и за вокални и инструментални контрапункт), а извођење би, опет, било тесно повезано са анализом облика датог задатка. И даље – извођење инструменталног или вокалног дела би укључивало и хармонску и контрапунктску анализу, као и анализу облика композиције и елемената тога об-

лика. Не можемо поуздано да тврдимо да у пракси ових корака нема, али можемо да укажемо на чињеницу да их нема довољно. Јер, наша педагошка пракса показује да ученици (студенти) често апстрахују поједине теоријске принципе (понекад и свесно) узимајући као добар разлог и то да теоријска знања нису неопходан предуслов за квалитетну интерпретацију. Мислимо да овде није по среди њихова 'истина' до које су дошли озбиљним радом, већ пре свега заблуда која је постала 'линија мањег отпора'.

Оно што нам ипак највише пада у очи јесте минорно присуство методе естетске анализе. Зашто? Највероватније због негативне наставне праксе која је више деценија трајала (и још увек траје) у образовним институцијама средњег и високог образовања у Србији. Недостатак доживљаја музике (часови слушања музике) и практичног музицирања, а посебно области стваралаштва, ствара код ученика дубоки јаз између теоријских знања и практичног музицирања, као и стваралаштва. Свесни чињенице да је естетска анализа у тесној вези са музичким укусом, не можемо да понудимо разрешење овог прилично запушеног сегмента наставне праксе. Уместо тога, можемо да се са више пажње посветимо питањима музичке педагогије. Ранија концепција система образовања у Србији показује да су под окриљем Музичке педагогије најзаступљеније теме докторских дисертација из области Солфеђа или Методике солфеђа, а у мањој мери теме везане за Методику општег музичког образовања (уп. Дробни 2010: 36–38).² Радова који третирају методичка питања наставе теоријских предмета готово да нема, што значи да савремена педагогија, па и естетско васпитање као њен саставни део није у интеракцији са наставним предметима (осим поменутих) заступљеним у средњој музичкој школи и на факултетима музичке уметности. Ова запажања можемо схватити као почетни корак у одређењу круга проблема којима би савремена музичка педагогија требало да се бави.

ЛИТЕРАТУРА:

Bojović 2004: Ž. Bojović, Jedan pogled na učenikovo formiranje pojma o lepom, *Zbornik radova Učiteljskog fakulteta* (5), Užice, 151–160.

Bojović 2009: Ž. Bojović, *Udžbenici i priručnici u funkciji razvoja estetske kulture učenika srednjeg osnovnoškolskog uzrasta*, Nepublikovana doktorska disertacija. Filozofski fakultet: Novi Sad.

Bogunović 1997: B. Bogunović, Motivacija učenika srednje muzičke škole, *Psihološka istraživanja* 8, 267–274.

Bogunović 1998: B. Bogunović, Motivacija postignuća kao činilac uspeha u učenju muzike, *Psihologija*, br. 3–4, XXI, str. 91–99.

Богуновић 2006: Б. Богуновић, Тумачење постигнућа у учењу музике и динамичка својства ученика, *Насијава и васпитање*, 55(3), 296–306.

Bogunović 2008, B. Bogunović, *Muzički talenat i uspešnost*, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

2 Иначе, поље музичке педагогије је у нашој земљи тек у новије време постало јасније дефинисано и раздвојено од музичке теорије, када се на Факултету музичке уметности у Београду на основним студијама основао студијски програм за Музичку педагогију и Музичку теорију. Такође, оно што је неповољно утицало на развијање музичке педагогије јесте и то да су катедре на истом факултету подељене на Катедру за солфеђо и музичку педагогију и Катедру за музичку теорију, што на неки начин сугерише да су педагошка питања увек везана за Солфеђо или Методику солфеђа, а не и за наставу теоријских предмета.

- Gajić 1996: O. D. Gajić, Estetsko vaspitanje – razvijanje smisla za lepo ili model razumevanja umetnosti, *Godišnjak Filozofskog fakulteta, Novi Sad*, (24), 275–286.
- Drobni 2010: I. Drobni, Doktorske disertacije iz oblasti muzičke pedagogije, *Pedagogija*, 65(1), 26–39.
- Đorđević 2008: B. Đorđević, Muzička umetnost kao sredstvo estetskog vaspitanja u razrednoj nastavi, *Norma*, 13(3), 133–148.
- Đorđević 2011: B. Đorđević, Muzika i korelacija u razrednoj nastavi, *Norma*, 16(1), 43–56.
- Zurovac 1997: M. M. Zurovac, Neposrednost estetskog iskustva, *Nastava i vaspitanje*, 46(2–3), 163–171.
- Malaev 2004: G. Malaev, Svrha analitičke tehnike, Zbornik katedre za teorijske predmete *Muzička teorija i analiza 1*, 136–153.
- Milinković 1997: Z. Milinković, Strukturiranje estetičkog obrazovanja i estetskog vaspitanja u školi, *Nastava i vaspitanje*, 46(2–3), 203–209.
- Mirković Radoš 1983: K. Mirković Radoš, *Psihologija muzičkih sposobnosti*, Beograd: Zavod za udžbenika i nastavna sredstva.
- Mirković Radoš 2010: K. Mirković Radoš, *Psihologija muzike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Митровић 1969: Д. Митровић, *Савремени проблеми естетског васпитања*, Beograd: Zavod za izdavanje učbenika СРС.
- Грандић 2001: Р. Грандић, *Прилози естетском васпитању*, Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.
- Grandić i Zuković 2004: R. Grandić i S. Zuković, *Estetsko vaspitanje u školi*, Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine.
- Pedagoška enciklopedija 1* 1989, (у редакцији Николе Поткоњака и Петра Шимлеше), Beograd: Zavod za učbenike i nastavna sredstva.
- Pedagoški rečnik* 1967, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Radoš 1993: K. Radoš, Kognitivno-razvojno stanovište o dečjem ispoljavanju umetnosti – shatanje H. Gardnera, Beograd: *Psihologija*, br. 3-4, vol. XXVI, 371–378.
- Службени гласник Републике Србије, Просвени гласник , број 4, 8. јул 1996.
- Stan 2007: K. Stan, Teorija i praksa realizacije estetskog vaspitanja, *Pedagoška stvarnost*, 53(1–2), 136–146.
- Hornjak 1983: M. Hornjak, Muzičko vaspitanje kao komponenta estetskog vaspitanja. *Pedagoška stvarnost*, 572–575.
- Finny 2002: J. Finny, Music education as aesthetic education: a rethink, *British Journal of Music Education* 19(2), 119–134.

AESTHETIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF TEACHING PRACTICE IN THE SECONDARY SCHOOL OF MUSIC

Summary

This article considers the content, principles and methods of contemporary aesthetic education and the use in teaching practice in The Secondary School of Music. This work is with the purpose of raising issues about aesthetic education in specific musical education, because it appears that the attention of educators is mostly drawn to the presence of aesthetic education in teaching practice in elementary schools. In that way, an incomplete use of these important principles and methods in professional musical education appears. Speaking of methods of aesthetic education, it is especially important to draw attention to the insufficient presence of the aesthetic methods of musical analysis as the most significant factor for education and upbringing of students. We consider it to be of great importance that educators of music get involved more actively in identifying the problem of teaching practice in the Secondary School of Music, as well as to offer potential solutions. It is the path contemporary musical education should take.

Key words: aesthetic education, principles, methods, The Secondary School of Music.

Danijela D. Zdravić Mihailović

**ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
– МЕТОДИ И МЕТОДОЛОГИЈА
И ЊИХОВА ПРИМЕНА**

Гордана М. Келић¹
 Универзитет у Београду
 Филозофски факултет
 Одељење за историју уметности
 докторанд историје уметности

ПРЕДСТАВЕ ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ У ЗАУМУ

У раду се доноси први пут прочитан текст са свитка једног од пророка представљених у куполи Богородичине цркве у Зауму. Тај текст доводи се и у везу са представом крилатог Јована Претече Кефалофороса на северном зиду наоса цркве, уз некадашњу олтарску преграду. Такође, спроводи се и детаљнија иконографска анализа представе тог светитеља и разматра се њен положај у сликаном програму. Кратким освртом на композицију Небеског двора, односно Царског Деизиса, и на место Јована Претече у тим тематским целинама, закључују се иконографска разматрања о његовим представама, али и она о значају који је дат овом светитељу у сликаном програму Богородице Захумске.

Кључне речи: Богородичина црква у Зауму, Јован Претеча Кефалофорос, програм уз олтарску преграду, Царски Деизис

Ако се узму у обзир величина споменика и околним пејзажом наметнута сведеност архитектонских целина Богородичине цркве у Зауму², а затим и ограничења која су стога пред собом морали имати творац њеног сликаног програма и сликари који су његове жеље спроводили, уочава се да је Јовану Претечи и његовој улози у икономији спасења у овој цркви посвећена прилична пажња.

Да подсетимо, црква Богородице Захумске подигнута је заслугом кесара Гргура (Голубића), а осликана за време владавине цара Уроша, године 1361, захваљујући труду деволског епископа и првопрестоног епископа Охридске архиепископије Григорија, што знамо на основу доста добро сачуваног ктиторског натписа на западном зиду наоса, изнад улазних врата (Грозданов 1980а: 103). Овде ваља напоменути и да је тај натпис једини сачувани историјски извор који доводи у везу двојицу ктитора, односно ктиторе и Богородичину цркву у Зауму.

Наиме, Јован Претеча насликан је у Зауму на два места, тачније у оквиру две значајне тематске целине, а представљен је у два различита иконографска типа, у складу са значењем тих композиција у сликаном програму храма³ У првој зони северног зида наоса светитељ је представљен као крилати *кефалофорос*, у окви-

1 gkelic@fbg.ac.rs

2 О сликарству Заума и његовом месту у савременим уметничким токовима писано је у општим прегледима уметности земаља византијског културног круга, а поменућемо следеће: Ђурић 1974: 72–73; К. Балабанов – А. Николовски – Д. Корнаков 1980: 257–259. Програмом живописа у Зауму и његовим местом у корпусу властелинских задужбина бавио се Ђорђевић 1994. Значајан део синтетичке студије о охридском зидном сликарству 14. века Цветан Грозданов посветио је живопису тог споменика и подробно је проучио тематске, иконографске и стилске особености његовог сликарства и представио их научној јавности, те тиме поставио темеље за будућа истраживања (Грозданов 1980а: 101–119).

3 Фигура светог Јована у сцени Христовог крштења на своду јужног крака крста није сачувана, пошто се бојени слој одржао само у горњем делу композиције.

ру програмске целине уз некадашњу олтарску преграду. Друга његова представа налази се у горњем делу западне фасаде цркве (на некадашњем источном зиду припрате), у оквиру веома оштећене композиције *Царског Деизиса*, која, опет, програмски припада већој сликаној целини *Небеског двора*, делимично сачуваној (Грозданов 1980а: 105–109). Улога светог Јована Претече у икономији спасења у Зауму није истакнута само непосредно, то јест у виду његових сликаних представа. На веома оштећеном свитку који држи пророк насликан на источној страни тамбура (сл. 1) исписан је следећи текст: + ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ | Κ(ΥΡΙΟ)C [ΠΑ]ΝΤΟΚ | [Ρ]Α[ΤΟΡ] [...] (ΟΥ) | ΕΞΑΠΟCΤΕΛΩ | ΤΟΝ ΑΓΓΕΛΩΝ | ΜΟΥ [...] | ΠΡΟ [...].⁴ Стихови Малахијиног пророштва (Мал 3, 1): Ἰδοὺ ἐγὼ ἐξαποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου, καὶ ἐπιβλέψεται ὁδὸν πρὸ προσώπου μου, καὶ ἐξαίφνης ἦξει εἰς τὸν ναὸν ἑαυτοῦ κύριος, ὃν ὑμεῖς ζητεῖτε, καὶ ὁ ἄγγελος τῆς διαθήκης, ὃν ὑμεῖς θέλετε· ἰδοὺ ἔρχεται, λέγει κύριος παντοκράτωρ (*Septuaginta* 1979: 563–564), тумаче се као најавва Христовог доласка, али се подједнако односе и на Јована Претечу, који је тај долазак предсказао и који је био његов сведок, и читају се на дан усековања главе тог *пророка, претече и крстишћеља* (Rahlfs 1916: 52).⁵

Представа Јована Претече из наоса Богородичине цркве у Зауму, чијој ћемо анализи, као што је речено, у овом раду посветити највише пажње, једна је од фигура које чине део сложене програмске целине уз некадашњу олтарску преграду цркве.⁶ У том делу сликаног програма издвајају се монументална фигура Христа на престолу – насликана на крајњем источном делу јужног зида и једина у оквирена бордуrom (сл. 2) – и, наспрам ње, на северном зиду, Богородица на престолу с Христом младенцем, света Ана Млекопитателница и Јован Претеча (сл. 3). Њих Гордана Бабић препознаје као учеснике у молитви за спас људског рода (Бабић 1975: 38), док Цветан Грозданов сматра да је такво груписање светитеља надахнуто идејом о Богородичином рођењу као почетку спасења људи Христовим доласком (Грозданов 1980а: 110). Свака од четири поменуте фигуре заслужује посебну пажњу – због својих типолошких и иконографских особености или епитета који носи – али се овом приликом нећемо упуштати у њихова детаљнија разматрања, нити ћемо доносити коначан суд о идеји коју изражава та сложена програмска целина. Верујемо, међутим, да ће иконографска анализа представе Јована Претече из наоса Заума дата у раду, као и покушај објашњавања повезаности те представе с ликовима светих који је окружују, једним делом послужити као основа за допуну наведених тумачења.

Заумски свети Јован Претеча насликан је као крилати *кефалофорос* (сл. 4), а тај иконографски тип светог – с крилима и одсеченом главом у руци – у сликарству византијског културног круга уобличен је крајем 13. столећа (Војводић

4 Према нашем читању.

5 Само можемо претпоставити да свитак са овим текстом држи Малахија, с обзиром на велику оштећеност свих осам пророчких фигура и свитака које пророци држе. Сачуван је само један натпис са именом пророка (Авакум), а бојени слој највише је оштећен на главама приказаних личности, па идентификација чијој би поузданости допринела анализа њихових физиономија није могућа. Наведени текст Малахијиног пророштва, међутим, у свим обрађеним и публикованим споменицима додељен је његовом творцу, који, треба напоменути, није представљао уобичајен избор у програмима купола византијских цркава (в. Πατασατοράκης 2001: 241–242; Gravgaard 1979: 73–74).

6 Олтарска преграда из времена градње цркве није сачувана. Четири слободна ослонца која носе куполу у горњем су делу задана, а тај зидани део наставља се на цилиндричне стубове од белог камена, највероватније сполије с неког античког или ранохришћанског локалитета. Источни пар стубова дели наос од олтарског простора и у ствари је конструктивни елемент олтарске преграде.

2005: 163–164). Стихови поменутог Малахијиног пророштва (Мал 3, 1): „Ево, ја ћу послати анђела својега, који ће приправити пут преда мном...“, што га готово дословно преузимају и јеванђелисти Матеј (11, 10), Марко (1, 2) и Лука (7, 27), даље су развијани у црквеној поезији, па су бројна похвална слова и службе испевани Јовану Претечи у част утицали на то да се овај светитељ уздигне у исти ранг са анђелима (Татић Ђурић 1973: 41–43). Његов непорочни и испоснички живот и проповеди у којима осуђује грех а уздиже покајање, уобличио су *анђелоски образ* тог светитеља како у црквеној поезији тако и у иконографији (Haring 1922–23: 35–36).

Претеча је у Зауму представљен фронтално; од његове некадашње стојеће фигуре – како су, уосталом, приказани и други светитељи у првој зони – остало је само попрсје, и оно знатно оштећено.⁷ С леве и са десне стране нимба Јована Претече налази се натпис који је једва видљив, али који се у потпуности може прочитати: Ο ΑΓ(ΙΟC) | ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο (ΠΡΟ)ΔΡ[Ο]ΜΟC.⁸ Лице му је издужено и уоквирено црвенкастосмеђом косом што у дугачким увојцима пада на рамена. Десна рука му је савијена, а шака постављена у висину груди. У истој равни, с леве стране, насликана је посуда с његовом одсеченом главом – симболом мучеништва и атрибутом који заокружује иконографски тип светог. Лева светитељева рука била је насликана на малтеру који је отпао, али високо постављена чинија с његовом главом указује на могућност да је он могао држати свитак, попут крилатог Јована насликаног, на пример, у Ариљу (Војводић: таб. 20), Псачи (Ђорђевић 1994: 174) или параклису Јована Оливера на спрату Свете Софије охридске (Грозданов 1980а: 63 црт. 9; сл. 43). Његов крчки торзо готово је наг, с тим што је преко левог рамена светитеља пребачен зелен огртач. Упркос оштећењима на том делу фреске, још се види крзнена постава огртача, на основу чега смо закључили да је реч о *мелоту* (грч. μλωτή).⁹ Тако је назван огртач који је пророк Илија носио и у који се замотао када се, чувши глас Господњи, осамио на планини Хорив (3Цар 19, 13), и који је, узносећи се на небо, предао Јелисеју (3Цар 19, 19; 4Цар 2, 8, 13) (*Septuaginta* I, 682, 696).

У писаним изворима из каснијег времена за мелот се, између осталог, каже да је то овчја или козија кожа коју су, пребачену преко рамена, носили монаси анахорети, али и монаси првих општежитељних заједница у Египту како би подражавали старозаветне личности што су својим испосништвом и осамљеношћу нагостиле будући монашки начин живота, а то се првенствено односи на пророка Илију (Krawiec 2009: 134–135). Тако Атанасије Александријски у житију Антонија Великог наводи и то да је његов учитељ и монашки узор Антоније пред смрт свој мелот предао баш њему (NPNF IV, 637). Описујући одећу монаха и наглашавајући симболично значење сваког одевног предмета, Јован Касијан за

7 Доњи део Јованове фигуре био је насликан на слоју малтера којим је пре осликавања био затворен ниско постављен прозор из времена градње цркве. Када је бојени слој отпао и када је и из ког разлога прозор поново пробијен, не можемо рећи. Тај отвор захвата и фигуру Антонија Великог, која је насликана с десне Претечине стране, и нешто више свету Ану Млекопитателницу, насликану лево од Претече, па је и њена фигура у доњем делу делимично страдала. У Зауму су пре осликавања зазидана и четири од укупно осам прозора у тамбуру куполе (в. Кораћ 2003: 251). Ти прозорски отвори испуњени су ломљеним каменом, па потом омалтерисани, што смо током теренских истраживања и уочили на местима с којих је отпао малтер, те претпостављамо да је и ту био примењен исти принцип.

8 На основу наших теренских истраживања.

9 На основу наших теренских истраживања.

мелот каже је симбол савладавања телесних страсти, али и знак постојаности у вери и врлини (NPNF XI, 413).

У Новом завету се почев од најаве Јовановог рођења и доласка у „духу и сили Илијиној“ (Лк 1, 17) изграђује његовог лик по узору на овог старозаветног пророка. Тако и Христос, говорећи о Јовану, почиње парафразом Малахије 3, 1, и назива га Илијом „што ће доћи“ (Мт 11, 10–14), а потом ученицима говори и да је „Илија већ дошао“ (Мт 17, 12–13). На сличан начин и остали јеванђелисти успостављају однос између Илије и Јована Претече (Мк 9, 11–13; Јн 1, 21–25). У коментарима светих отаца такође налазимо ту везу, те је тако, на пример, за Јована Златоустог Претеча у духу Илија и последњи Божији гласник који најављује долазак Спаситељев (Chrysostomus XXXVII), а за Иринеја (ANF I, 1086–1087) Јован је као Илија који ће припремити пут; Иринеј додаје да су сви пророци који су најављивали долазак Спаситељев чезнули за тим да буду удостојени да виде Господа, али да је само Јован тај који га је и прорекао и видео.

И други изводи из Старог и Новог завета и њихова светоотачка тумачења утемељили су симболичку повезаност старозаветног пророка и испосника Илије и новозаветног Јована Претече. Тако успостављена веза уобличена је и у ликовној уметности, те је у симболичкој равни Јован Претеча, баштиник Илијиног пророчког достојанства, добио мелот као атрибут. Ипак, Претеча се ретко представља заогрнут мелотом, а драгоцен увид у појаву тог иконографског детаља и атрибута светог пружају примери из уметности раног средњег века. У мелоту пребаченом преко тунике светитељ је приказан на два рељефа Максимијанове катедре и на мозаику у апсиди Еуфразијеве базилике у Поречу, а оба споменика датују се у средину 6. века (Dauterman Maguire 2003: 48–49). Тај посебан знак пророчког достојанства преко наог тела носи и Јован Претеча насликан на северном пиластру у наосу Богородичине цркве у Студеници (1208/09) (Ђурић 1974: т. XVI), а у ретке сачуване примере представа Јована Претече Кефалофороса у мелоту у зидном сликарству можемо убројати и оне из цркве Светог Николе Орфаноса у Солуну (сл. 5) (Kirchhainer 2001: 197, Abb. 42) и из лесновске припра-те (Табелић 1998: 198–199, сл. 100).

Можда би се овде требало осврнути на нека од тумачења првих самосталних приказа Јована Претече у уметности раног средњег века која упориште имају у отачким интерпретацијама још једног аспекта Јованове личности, а то је његова улога сведока при крштењу Христовом и пројављивању његове божанске природе, али и објави људске природе Спаситељеве у тренутку када је свету на њега указао (Јн 1, 29). Роман Мелод у хомилији на Богојављење, а посебно Софронije Јерусалимски у хомилији *О светом Крштењу*, дијалогом Христовим с Претечом – у којем Христос подсећа Јована на своју људску природу и телесно рођење и указује му на то да спасење људског рода у потпуности зависи од његове смрти у телу – у суштини истичу везу између оваплоћења Христовог и спасења (Corrigan 1988: 4–5).

Фигуре груписане на северном зиду наоса уз олтарску преграду Богородичине цркве у Зауму указују на намеру да се истакне слика људске природе Христове, то јест његовог оваплоћења. Богородица на престолу с Христом младенцем, означена као Н ΠΑΝΥΜΝΗΤΟΣ, Крилати Претеча, и између њих насликана света Ана Млекопиталница Христови су *сродници по плоти*, тако да их можемо посматрати и као слику Христове генеалогije. Христос, Богородица и свети Јован једине су три личности чије се зачеће прославља у цркви и једино су њихово рођење, плод благодати Божије, најавили анђели (Мирковић 1961: 112–113;

Грозданов 1980а: 111). Постављени су наспрам Христа судије, на чијем је јеванђељу, иако веома оштећеном, Грозданов (1980: 110) уочио слова на основу којих је закључио да је реч о тексту јеванђелисте Матеја што се односи на Христов други долазак (Мт 25, 34).¹⁰ Тај необично ретко исписиван текст, уколико нису у питању Христове представе у композицијама Страшног суда, може указивати и на то да се он обраћа „благословенима“ (Djordjević, Marković 2000–2001: 40, 44), онима који су достојни уласка у Царство небеско – Богородици, светој Ани и Јовану Претечи.

Десно од светог Јована насликан је Антоније Велики – О АГ(ΙΟС) | ANTON(I) OC | Ο ΜΕΓΑΣ – утемељивач пустињачког монаштва и монаштва уопште. Представом тог светитеља у средњовековним споменицима често отпочиње низ светих монаха у зони стојећих фигура (Томаковић 1991: 427), а у Зауму је низ најугледнијих представника светитељских скупина које чине темеље земаљске цркве започет на јужном зиду.¹¹ Иако је насликан у трочетвртинском профилу, тако да му је поглед усмерен од Претече, свети Антоније десном руком савијеном у лакту недвосмислено указује на светог Јована, који је уз пророка Илију сматран узором монашког живота. У поменутом житију светог Антонија Атанасије Александријски наводи да је свети Антоније размишљао о светом Илији и да је говорио како сваки монах треба, гледајући живот Илије пустињака, као одраз у огледалу да види и сопствени (NPNF IV, 579–580). У минеју је под 17. јануаром, што је дан када црква слави успомену на светог Антонија Великог, светитељ опеван као онај који је *подражавао ревностног Илију и следио исцрпан њиш Јована Крститеља* (тропар, глас 4),¹² а то је распоредом фигура и нарочито гестом десне руке Антонија Великог, у Зауму посебно наглашено.

У сликаним програмима византијских цркава готово да се подразумева истицање Христа и Богородице у источном делу наоса, а уз њих и Јована Претече, као и патрона храма или неког светитеља од посебног значаја за ктитора (Бабић 1975: 9). Источни пар стубаца могао је бити носилац оваквог програмског садржаја, а неретко су то били и проскинитари с нарочито поштованим иконама или фрескама светих. Програм олтарске преграде Заума, какав год да је био, морао је на неки начин бити допуњен у наосу. Како камени стубови нису могли бити осликани, а простор није дозвољавао постављање проскинитара, тај програм је пренет на јужни и северни зид. Померање програма с проскинитара и источног пара стубаца на зидове наоса уочава се у великом броју мањих храмова још од средњовизантијског периода (Kalopissi Verti 2006: 122). Ка тим зид-

10 Христов став и широк гест деснице по себи указују на Христа Судију, што потврђује и натпис с леве стране његовог ореола ΙС [ΧС] Ο ΦΩΒΕΡΟ(С) (грч. страшни), а што наводи и Грозданов (1980: 110), док је с десне стране највероватније био исписан други део натписа – ΚΡΙΤΗΣ (грч. судија). У зидном сликарству самосталне представе Христа Судије на престолу (чак и када програмски припадају Деизису), с тим епитетом и испруженом десницом, а нарочито с поменутиим текстом исписаним на јеванђељу, веома су ретке и засад нам је познат само пример на југоисточном ступцу у припрати Леснова (Габелић 1998: 199, сл. 101; Djordjević – Marković 2000–2001: 19). На источном забату цркве Светог Николе του Τζωτца у Костуру (1360–1380), у композицији Деизиса, такође је насликан Христос са испруженом десницом и означен епитетом о φοβερός κρήτις (Σίστου 2011: 332 Σχ. 13, 333).

11 Први до Христа представљен је свети Никола Мирликијски, а потом се ређају светитељи од посебног значаја за Охридску архиепископију, пустињаци, свети лекари; на западном делу северног зида приказани су монаси – свети Сава Освећени и свети Јефтимије, окренути ка светом Антонију.

12 Τὸν ζηλωτῆν Ἦλιαν τοῖς τρόποις μιμούμενος, τῷ Βαλτιστῇ εὐθείας ταῖς τρίβοις ἐπόμενος.

ним сликама, проширеном програму олтарске преграде, били су уперени погледи монаха и верника који су присуствовали литургији. Све оно што се дешавало с друге стране преграде и што није било доступно погледима верних – литургијско подсећање на Христову спаситељску делатност – они су уз молитве светима за заступништво надомешћивали тим зидним сликама у близини олтара (Walter 1993: 223). Као један од најпоштованијих светитеља, Јован Претеча, независно од иконографског типа у којем је приказан, неизоставан је део декорације готово сваке средњовековне цркве, а место које је добио у сликаном програму наоса Заума указује и на значај који је тај светитељ морао имати за ктитора епископа Григорија.

Сасвим другачији иконографски тип Јована Претече насликан је у оквиру *Царског Деизиса*, композиције која чини окосницу веће сликане целине *Небеског двора* (Грозданов 1980а: 105–109),¹³ приказане на западној фасади Заума, а на којој се светитељ данас само назире (сл. 6). У средишњем делу велике лунете изнад улаза у цркву насликан је *Христос цар над царевима* на масивном престолу, са свим атрибутима владарског достојанства. С његове десне стране, с круном на глави и у огртачу налик на полиставрион, нагнута ка њему и руку испружених у молитвеном гесту, приказана је Богородица царица, а њој се у молитви пред Христом придружује Јован Претеча, насликан с леве стране. Садашње стање фреске једва допушта да понешто кажемо о светитељевом изгледу; на основу бојеног слоја који се сачувао у доњем делу фигуре само се може закључити да је био одевен у дугачку смеђу хаљину и да му је преко рамена и груди пребачен зелен огртач, као и да његова одећа веома наликује одећи тројице святих монаха из наоса цркве. Нешто више података о том делу сликаног програма пружа снимак В. Р. Петковића с почетка 20. века, када су фреске ипак биле у много бољем стању него данас. Тако се на том снимку виде детаљи одеће све три приказане фигуре, круне на њиховим главама, као и лица, по свој прилици веома добро сликарски изведна.¹⁴

За композицију *Небеског двора*, тему која је почела да се развија на подручју Охридске архиепископије током четврте деценије 14. века, не налазе се аналогije у уметничким средиштима православног истока. Деизис, већ „стара“ и уобличена композиција у уметности средњег века,¹⁵ обogaћен новом иконографијом, а тиме и новим слојевима значења, постао је језгро те сложене целине, па су сви остали представљени ликови, небеске силе и свети ратници у властeosким одеждама увек усмерени према њему. На најстаријој представи Небеског двора, оној у северозападној куполи манастира Трескавца (Грозданов 1980а: 107–108; 1990: 132–149), у оквиру Царског Деизиса (тако називаног уз опрез) није био насликан Јован Претеча као у Зауму, већ старозаветни цар Давид, како га идентифи-

13 Ову сложenu тему и њени развој у уметности Охридске архиепископије највише је изучавао Цветан Грозданов који у својим радовима наводи и сву старију литературу. Како у науци нису сасвим усаглашени закључци истраживача који су се у својим радовима бавили композицијом Небеског двора или представама Царског Деизиса, и како оне заслужују студиознији приступ, ми ћемо пратити само приказе Јована Претече.

14 Негатив – фотографска стаклена плоча – припада фото-документацији Народног музеја у Београду и носи инвентарску ознаку 1110.

15 Литература о Деизису је изузетно обимна, а мишљена истраживача нису сасвим усаглашена, те стога наводимо само следеће: Walter 1980, где износи закључке из својих предходних радова на ту тему, али укратко резимира и значајан број радова других истраживача; Cutler 1987.

кује Грозданов (1980а: 107; 1990: 133).¹⁶ Стихови тог старозаветног цара и пророка: „С десне ти стране стоји царица“ (Пс 45, 9)¹⁷ и „Господ царује. Обукао се у силу“ (Пс 93, 1) у науци се посматрају као литерарна основа за уобличавање теме о којој је реч (Грозданов 1980а: 108; 1990: 140).

У Зауму је, поред Богородице царице, уз Христа цара место добио и Јован Претеча, док су цар Давид цар Соломон, први пут представљен као Давидов пандан у Зауму, насликани на ступцима испод Царског Деизиса. Иконографија Небеског двора још није била сасвим уобличена у време осликовања Заума,¹⁸ као што ни Јован Претеча у Царском Деизису није задобио своје искључиво место, што се догодило тек с приказом те композиције, као дела Небеског двора, на северном зиду наоса цркве Светог Атанасија του Μουζακη (1383/4) у Костуру. Од тада се уз Христа цара над царевима и/или Христа великог архијереја уз Богородицу Царицу представља само Јован Претеча, а што је иконографски образац који ће се пренести и у наредна столећа.

На крају помињемо и новија истраживања веома оштећеног сликарства цркве Панагије Дросијани (7–8. век) на острву Наксосу, која су уследила после његове конзервације. Наиме, у северној конхи олтарског простора те цркве до Христа са свештеничким атрибутима приказани су Богородица руку испружених у молитвеном гесту и цар Соломон с једне стране, и персонификација Цркве (Еклезија) у царској одећи, с круном на глави, Јован Претеча са шакама испружених у молитвеном гесту (или можда у гесту који указује на приношење), с друге. Тако се истиче идеја да се с Јованом Претечом, приказаним иза Еклезије, завршава деловање старозаветних свештеника, а да он ту стару традицију чином крштења преноси на новог првосвештеника – Христа. Из тога произлази да су представе Богородице и Јована Претече у овој композицији у ствари слике новозаветног и старозаветног свештенства. (Лидов 2009: 234–236). Претпостављамо да би подробнија анализа тог примера пружила податке који би могли допунити досадашња тумачења Царског Деизиса, првенствено она која се односе на литургијски слој њеног значење, без обзира на то да ли он подразумева Христа цара над царевима и/или Великог архијереја. Такође, тај рани пример необичне композиције Деизиса могао би да пружи неке одговоре и на питања о каснијим представама Богородице царице, старозаветних царева Давида и Соломона, и на крају, Јована Претече у оквиру те композиције.

До сада непрочитани свитак из тамбура, који свакако заслужује и тумачење у оквиру куполне декорације Заума, повезали смо са представом у наосу приказаног Јована Претече кефалофороса. Текст исписан на свитку утицао је на формирање тог иконографског типа светог, а литургијска примена текста на дан усековања главе овог светитеља, тиме што је исказана ликовним средствима у куполи, указује на то да је Јован Претеча добио место у и у небеској сфери. Та сим-

16 О представи Небеског двора из северозападне куполе Трескавца писала је и Смолчић-Макуљевић (2002: 463–472), која је уздржана када је у питању идентификација ове фигуре. Иста ауторка износи и другачије мишљење о пореклу властеоских костима ратника-мученика у композицијама Небеског двора.

17 Или „Представи се царица (десно од тебе)“, што се у литератури појављује као један од назива ове композиције.

18 На минијатури у Минхенском псалтиру (осма или девета деценија 14. века) је, поред Христа и Богородице царице поново је представљен цар Давид, док је у Марковом манастиру, с леве Христове стране насликан, што је веома занимљиво, крилати Јован Претеча, а с десне стране Богородица и поред ње цар Давид.

болична вертикала спушта се до саме олтарске преграде, односно до простора у њеној непосредној близини, где је иконографским детаљима представе светог и светитељским ликовима у њеној близини указано на значај који је светитељ имао за ктитора живописа заумске цркве и на место које Јован Претеча заузима у икономији спасења, а што се потврђује и композицијом Царског Деизиса на западној фасади. У зидном сликарству храма Богородице Захумске Јован Претеча је анђео, мученик, пророк, сведок, монашки узор, уз Богородицу први до Христа, благословен, посредник и молитељ за спас човечанства. У његовим приказима у Зауму заиста су сажете речи Андрије Критског – *земаљски анђео и небески човек*.

ЛИТЕРАТУРА

ANF I: The Apostolic Fathers with Justin Martyr and Irenaeus, у: *Ante-Nicene Fathers I*, Ph. Schaff, ed., Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library: <http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf01.pdf>.

Бабић 1975: Г. Бабић, О живописаном украсу олтарских преграда, *Зборник за ликовне уметности Маџице српске* 11, 3–49.

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΑΛΕΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΕΝ ΤΗ ΞΕΝΗ ΜΟΝΑΧΟΥΣ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΛΕΧΑΝΔΡΕΙΑΣ, http://www.documentacatholicaomnia.eu/02g/0295-0373,_Athanasius,_Vita_Antonii,_MGR.pdf.

Војводић 2005: Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиоџ Ахилија у Ариљу*, Београд: Стубови културе.

Габелић 1998: С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд: Стубови културе.

Gravgaard 1979: A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches: a Catalogue*, Copenhagen: Museum Tusulanum.

Грозданов 1980а: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд.

Грозданов 1980б: Ц. Грозданов, Из иконографије Марковог манастира, *Зоџраф* 11, 81–93.

Грозданов 1990: Ц. Грозданов, Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите војни во живописот од 14. и 15. век во Трескавец, у: *Сџудии за охридскиот живопис*, Републички завод за заштита на спомениците на културата: Скопје, 132–149.

Грозданов 1998–1999: Ц. Грозданов, Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од 15. до 17. века, *Зоџраф* 27, 151–160.

Dauterman Maguire 2003: E. Dauterman Maguire, Dressed for Eternity: a Prelude, у: *Living for Eternity: The White Monastery and its Neighborhood*. Proceedings of a Symposium at the University of Minnesota, Minneapolis, March 6–9th 2003, 39–69; <http://egypt.umn.edu/Egypt/1-pb%20pdfs/maguire.pdf>.

Ђорђевић 1994: И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, Београд: Филозофски факултет.

Djordjević, Marković, 2000–2001: I. M. Djordjević, M. Marković, On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art, *Зоџраф* 28, 13–48.

Kalopissi Verti 2006: S. Kalopissi Verti, The proskynetaria of the templon and narthex: form, imagery, spatial connections, and reception у: *Thresholds of the sacred : architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, ed. S. Gerstel, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Kirchhainer 2001: K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malerei*, Weimar: VDG.

- Кораћ 2003: В. Кораћ, Заум, Света Богородица Захумска у: *Споменници монументалне српске архитектуре 14. века у Повардарју*, Београд, 243–258.
- Krawiec 2009: R. Krawiec, “Garments of Salvation”: Representations of Monastic Clothing in Late Antiquity, *Journal of Early Christian Studies* 17/1, 125–150.
- Лидов 2009: А. Лидов, Священство Богоматери. Образ–парадигма византийской иконографии, у: *Иероіоіия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*, Москва, 225–257.
- Мирковић 1961: Л. Мирковић, *Хеоріологіја: историјски развијак и боџослужење празника истоичне православне цркве*, Београд.
- NPNE: Nicean and post Nicean fathers, 2nd ed., Ph. Schaff ed., Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library: <http://www.ccel.org/ccel/schaff/npne211.pdf>. Vol. 4, *Athanasius: Select Writings and Letters*; Vol. 11, *Sulpitius Severus, Vincent of Lerins, John Cassian*.
- Παπαμαστοράκης 2001: Т. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα.
- Rahlfs 1916: A. Rahlfs, Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche, у: *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch - historische Klasse aus dem Jahre 1915*, Berlin, 28–136.
- Septuaginta* 1979 (1935): *Septuaginta*, A. Rahlfs ed., Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Σίσίου 2011: I. Σίσίου, Ο Άγιός Νικόλαος Κυρίτση στην Καστορία και ο Άγιός Γεωργίος στο Полошко, *Ниш и Византија* 9, 321–348.
- Смолчић-Макуљевић 2002: С. Смолчић-Макуљевић, Царски деизис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац, у: *Трећа југословенска конференција визаніолога*, Београд–Крушевац, 463–472.
- Haring 1922–23: W. Haring, The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collections, *The Art Bulletin* 5/1, 35–40.
- Татић-Ђурић 1973: М. Татић-Ђурић, Икона Јована Крилатог из Дечана, *Зборник Народног музеја* 7, 39–51.
- Томековић 1991: С. Томековић, Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд: Српска академија наука и уметности, 425–441.
- Chrysostomus XXXVII: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/034d-0407,_Iohannes_Chrysostomus,_Homilies_on_The_Gospel_Of_Matthew,_EN.pdf.
- Corrigan 1988: K. Corrigan, The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev, *Dumbarton Oaks Papers* 42, 1–11.
- Cutler 1987: A. Cutler, Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, *Dumbarton Oaks Papers* 41, 145–154.
- Walter 1980, Ch. Walter, Bulletin on the Deësis and the Paracletis, *Revue des études byzantines* 38, 261–269.
- Walter 1993: Ch. Walter, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *Revue des études byzantines* 51, 203–228.

THE REPRESENTATIONS OF ST. JOHN THE FORERUNNER IN THE VIRGIN MARY CHURCH IN ZAUM

Summary

During our research of the wall paintings of the Virgin Mary church in Zaum, which is decorated with efforts of bishop Gregory of Deabolis in 1361, we have noticed that special attention was paid to the representations of St. John the Forerunner. We have read the highly damaged text which is written on the scroll held by a prophet (probably Malachi) who is depicted in the dome of this church. We identified this text as words of the Old Testament prophet Malachi (3, 1) and proposed that there is a relation between this text and depiction of the St. John the Forerunner *Kephalophoros*. He is painted on the north wall of the nave, by the chancel barrier. Iconographic analysis of this depiction of the saint shows the variety of symbolic layers of the saint's character, as well as his significance for the donor of this church, bishop Gregory. By the overview of the composition of Heavenly Court, depicted on the west façade, and short notice on the development of the Royal Deesis subject, as well as on the depictions and iconography of St. John the Forerunner within that composition, we have tried to complete the picture of presence and significance of this saint in the painted program of the Virgin Mary church in Zaum.

Key words: Virgin Mary church in Zaum, John the Forerunner *Kephalophoros*, painted program by the chancel barrier, Heavenly Court, Royal Deesis

Gordana M. Kelić



Сл. 1. Свитак с текстом пророка Малахије (Мал 3, 1), Заум, купола



Сл. 2. Христос Страшни судија, Заум, прва зона јужног зида наоса



Сл. 3. Богородица са Христом, Ана Млекопитателница и Јован Претеча, Заум, прва зона северног зида наоса



Сл. 4. Јован Претеча Кефалофорос, Заум



Сл. 5. Јован Претеча Кефалофорос, црква Светог Николе Орфаноса, Солун



Сл. 6. Црнеж композиције Небеског двора, Заум, западна фасада
(преузето из: Грозданов 1980а)

Дејан М. Вукелић¹*Београд*

БОГОЈАВЉЕНСКА СЛИКА ЈОВАНА КРСТИТЕЉА И ЊЕН УТИЦАЈ НА МИТОЛОШКО ПОИМАЊЕ „СВЕТОГ КОРЕНА“ ФРАНЦУСКЕ МОНАРХИЈЕ

Крштење Христово нагласило је улогу светог Јована у установљењу сакраманта духовног и телесног освећења. Нешто више од четири века касније, епископ ремски Ремигије појављује се као посредник путем кога је ову свету тајну примио франачки краљ Хлодовех. Предање, које се вешто рефлектовало на ликовне уметности, каже да је преобраћеник помазан миром из малене ампуле коју је на руке епископа принео Дух свети у телесном облику голуба. Овим је иконографска алузија на чудесан чин у реци Јордану више него очигледна. Окосницу овог рада чини „богојављенска“ спознаја о светом пореклу Хлодовеховог скиптра, значај који је заузимала у амблематским наративима његових наследника и њено тенденциозно истицање у функцији одбране божанског права и династичког легитимитета све до предвечерја Револуције 1789.

Кључне речи: богојављенске представе, свети Јован Крститељ, свети Ремигије, Хлодовех I, митско родословље, сакраменти, света ампула, Француска револуција

За теолошки идентитет и незаборав и одиста импресивно место које у хришћанској егзегези припада светом Јовану Крститељу, с ким се, по апостолу и јеванђелисти Матеју, не може равнати „ни један између рођенијех од жена“ (Матеј 11: 11), има се првенствено захвалити његовом сотирилошком позиву који некако увек засењује онај мученички ореол. Јованова мисија да Израиљу и свету најави долазак очекиваног Спаситеља и Искупитеља људског рода, да као последњи од старозаветних пророка Истога угледа, крсти и осведочи као Бога-Сина – другу личност Пресветога Тројства, најзад, да допринесе установљењу базичног религијског аксиома – *сакраменџа* без којег, упозорава библијски текст, није могуће задобити чист(иј)и облик постојања, како у корпоралном, тако у духовном смислу, па, следствено томе, ни Царство Божје (Јован 3: 5), постала је светињева улазница помоћу које је на велика врата закорачио и у свет хришћанске иконографије, али и, додуше индиректно, у митотворачки свет средњовековне ројалистичке идеологије.

Тематски, када је у питању циклус из Јовановог живота, сцени у којој он крштава Христа и у којој се, како вели Александар Козлов, „појављује као луч постављена над светиоником и као рушитељ сваког зла и греха и вођа вечног спасења“ (Козлов 1931: 11), посвећена су најбројнија дела уметности, разасута широм хришћанског и простора који обликују остале монотеистичке конфесије. Из ширег репертоара, биће довољно илустративно поменути опсег од првих ранохришћанских декорација римских катакомби, датованих у почетак другог столећа те, рецимо, барелефних представа на саркофазима у Арлу, Анкони и Мадриду (на којима је Христос, иако вршњак свог крститеља, увек приказан као дечак-адолесцент), од фресака у подземним црквама Кападокије и оних из атоских

1 deovuk@gmail.com

лаври (сл. 1) до, коначно, Ђотовог (*Giotto di Bondone*) *Кршћења* из *Santa Maria dell' Arena* у Падови којим је фирентински мајстор најавио гранични транзициони тренутак између старих интерпретација и модерних тенденција (Масрон 1957: 87–94). На поменутим, али и бројним другим репрезентативним остварењима која ћемо, нажалост, у даљем тексту изоставити из критичког апарата (јер би тиме прекорачили примарну намену овог приказа), суштина иконографског обрасца остала је практично непромењена; само је миметички потенцијал уподобљаван у зависности од епохе и уметникове имагинације.

Синхроно са визуелном културом, дао се у богојављенској мисији Јована Крститеља назрети у наслову рада наговештени митски конструкт. Прецизније, као таквог га је произвела средњовековна монархијска Француска када је зарад јачања легитимитета и континуитета својих династ(и)а дословце позајмила библијски богојављенски сценариј, па и сценографију. Но, кренимо редом.

Богојављенски ехо: крштење Хлодовеха и посвећење француске Круне

На самом измаку петог века, градић Ремс изабран је за *locus* историјске радње која ће заувек изменити дотадашњи религијско-културно-политички профил Старог континента, у првом плану његових западних граница. У ремској богомољи, која у то доба ни у назнакама није могла наслутити своју будућу величестовност катедрале – па још крунидбене, епископ и потомак угледне гало-римске племићке породице Ремигије обзнањује да је Хлодовех², краљ Салијских Франака из династије Меровинга, најзад склопио „пакт“ са хришћанским Богом. На његово преобраћење и „крштење које је начинило Француску“, како у наслову своје студије каже медијева(ал)иста и археолог Рене Мисо-Гулар (1996), у домени историјске науке први се осврнуо епископ Гргур Турски који у другој књизи десетотомне *Франачке историје (Historia Francorum)*³ преноси ту чувену епизоду која ће на адекватан начин поткрепити поенте даљег тока рада:

Краљ најпре затражи да прими тајну крштења од руке Понтифа. Он, нови Константин, тад се запути ка крстионици да негдашњу окорелу лепру спере са себе, да у освешеној води остави сва сагрешења пређашњег живота. Док је улазио у зденац, светиљ Божји му се обрати својим свечаним гласом: Погни покорно главу, сине сикамбријски⁴; љуби оно што си палио, пали оно што си љубио.

(Турски 1861: 101)⁵

У доба кад је хроничар реконструисао тренутак Хлодовеховог приступања обреду иницијације у хришћанску ортодоксију, пророчко је време већ увелико било пресахло. Па ипак, и судећи по наведеном цитату око којег се водила јустра столетна академска расправа (Вуд 1985: 249), чији полемички набој ни

2 Име је прилагођено старофранцуском (Chlodwig) и латинском изворнику (Chlodovechus), мада се среће и у варијанти Кловис што одговара савременом француском језику (Clovis Ier).

3 Ми смо се определили за најустаљенији назив хронике, која се још помиње под старијим насловима *Historia ecclesiastica Francorum* и *Decem libri historiagram*, понегде само као *Chronicae*.

4 У архаичкој и поетској употреби, Сикамбрима су се често називали Салијски Франци, а реч је о германском народу који је у првом веку настањивао просторе данашње Холандије, али се до трећег века потпуно интегрисао у франачко друштво.

5 *Le roi demanda au pontife à être baptisé le premier. Nouveau Constantin, il marche vers le baptistère, pour s'y purifier de la lepre qui depuis longtemps le souillait, et laver dans une eau nouvelle les taches honteuses de sa vie passée. Comme il s'avancait à vers la baptême, le saint de Dieu lui dit de sa bouche éloquente: „Courbe humblement la tête, Sicambre; adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré.“* Прево Д. В.

данас не јењава, у Ремигију као да је поново препознат глас и ауторитет новог пророка Јовановог калибра који, нимало случајно, на Бадње вече 496. године⁶ од „многобожачке паганске лепре“ исцељује узданицу франачких племена, а за њим, како се даље наводи у хроници, и 3000 његових сабораца (Турски, нав. место), све до тренутка када цео национ није одлучио да следи тај пожељни парадигматски пример. Бројни аутори, међу којима и истакнути историчари раног меровиншког периода Волас Хедрил и Јицак Хен, у конверзији Хлодовеха видели су пуки опортунистички акт (Волас Хедрил 1962: пос. 169) и клицу про-меровиншке пропаганде (Хен 1993: 271, 276), док је, на другој страни, не мање угледни Годфруа Кирт био више удубљен у побуде проистекле из религијске психологије којом је иначе снажно био прожет цео средњовековни свет, и на чијем пренебрегавању би извесно замерио малопре поменутој двојници (уп. Кирт 1913: 71). Заправо, у овом случају је „златна средина“ између изречених ставова не само могућа већ и логична, па, сходно томе, мотив политичког профита не би требало обавезно истицати на уштрб моралне снаге раног хришћанства, као што би исто тако илузорно било претпоставити да је искључиво и једино верски сентимент одредио судбину франачког краља као првог хришћанског владара Запада, а његове земље као најстарије кћи Католичке цркве.

У ремском крштењу – увек присутном и ефектном (Мисо Гулар 1996: 10) се, осим заједништва у Христу, родила и идеја о свеукупној друштвеној и културној интеграцији Франака и васпостављању миленијумског савеза *Круне* и *Олишара* у којем ће обе стране капитализовати циљеве, а баштински трагови и црквено-монархијски наративи их веродостојно посведочити. Краљ Хлодовех биће представљан као „нови Константин“⁷ који је уласком у крстионички здецац посветио француску Круну, као што је и Христос својим уласком у Јордан посветио све воде и изворе; он је „најхришћанскији краљ“ (фр. *Roi très chrétien*) и архетипска фигура око које се сада, канторовицевски речено, формира мит о неумирућем (супер)телу (енг. *body politic*) монарха (Канторовиц 1997: пос. 4, 49) и светој меровинској крви (в. Мисо Гулар 1996: 18; Шама 1989: 209–210) која ће, напослетку, и по потреби, потећи и венама осталих амблематских вођа француског средњовековља и раног модерног периода: Карла Великог, Луја IX Светог, Јованке Орлеанке, Франсоа I, Анрија IV и незаобилазног Луја XIV. Они – дугокоси Меровинзи, су за сваку следећу династију, укључујући и Каролинге који су их детронисали, били нека врста „светих тотема“ у којима је лежао извор непресушне моћи (Шама, нав. место). Паралелно, епископ Ремигије бива уписан у сам

6 Избор свете ноћи требало је да симболички нагласи да је за новокрштеног краља и његову земљу отпочела нова, блиставија – хришћанска ера. За шире тумачење в. Мисо Гулар 1996: 120. По Гргуру Турском, Хлодовех се преобратио „петнаесте године своје владавине“ (1861: 100), тј. 496. Током протекла два века било је бројних несугласица око веродостојности тог датума, па су тако за годину конверзије предлагане 496 (Хаук [Albert Hauck]), 498 (Левисон [Wilhelm Levison]), 506 (Ван де Вајвер [Augustine Van de Vyver]), 508 (Крус [Bruno Krusch]). Већина историчара и теолога је, пак, наставила да брани традиционални датум (Вуд 1985: 268–70, Levillain 1935: 162).

7 Два су очигледна разлога због којих Турски прави ово поређење. Први је тај што је у раном средњем веку византијски цар био оличење владарских идеала. Други се тиче предања по којем је Хлодовех примио нову веру пошто су га пагански богови напустили у тешкој бици против Алемана, док је хришћански Бог коме се тада обратио, и коме се његова жена Клотилда још раније приклонила, преокренуо исход у његову корист. Ово предање неодољиво подсећа на оно које се везује за Константина Великог који уз помоћ божанске интервенције и визија о лабаруму (Христовом монограму ☩) и светлосном крсту са грчким натписом *Εν Τούτῳ Νίκα* („Под овим знаком ћеш победити“) односи превагу против знатно бројнијег непријатеља, након чега је 313. пригрио Христову веру (уп. Вуд 1985: 251; Мисо Гулар 1996: 11; Хен 1993: 272).

врх именована националних француских светитеља, придружујући се тако светом Мартину и кефалофоросу светом Денију, а још већу славу доноси му „имиц“ Крститеља француске државе и нације који ће дуго потом знати да препознају и друге католичке земље, како на верско-политичком плану, тако и у домену сакралне уметности. Илустрације ради, баш је ту иконографску матрицу применио познобарокни скулптор Ђовани Бернеро (*Giovanni Battista Bernero*) на импресивном штучо-рељефу катедрале пијемонтског градића Карињана (сл. 2), када је франачког духовног оца приказао раме уз раме са светим Претечом и Крститељем Господњим Јованом, како у друштву неколико фигура из анђелске хијерархије заједно воде дијалог са Свевишњим (уп. Баучер 1998: 212–213); у истој катедрали је током раних осамдесетих година XIX века и сликар Паоло Гаидано (*Paolo Gaidano*) низом поетичних сцена из свог фрескописног програма правео исту јукстапозицију, ништа мање наративну и театаралну у односу на Бернеров штучо-рељеф.

Улога сакрамен(а)та и митолошких легенди у пропагандном дискурсу француских династија и моћ визуелног аргумента

Несумњиво да је Гргур Тјурски, хагиографском обојеношћу своје хронике, ако ништа, онда бар скицирао онај први митски „кроки“. За даље профилисање богојављенске спознаје о светом пореклу Хлодовеховог скиптра побринули су се, овога пута много тенденциозније, предстојећи каролиншки и капетијски векови. У IX столећу Хинкмар (*Hincmar de Reims*), још један (архи)епископ из Ремса, уз то и саветник и пропагандиста Карла II Ђелавог (*Charles II le Chauve*), представља хагиографско дело о животу и чудима светог Ремигија (*Vita Remigii*) у коме је конструисао легенду о *свештој ампули* која држи да се на Хлодовеховом крштењу појавио бели голуб – у хришћанској иконографији чест симбол светог Духа, и принео малу ампулу са миром (хризмом) које је недостајало за помазање краљевског преобраћеника (Опенхајмер 1953; Блох 1924: 224–225; Мисо Гулар 1996: 118; Кирт, нав. место).⁸ Овим је још очитије исказан наум да се чудесан чин у реци Јордану поистовети са „чудом Монархије“ из ремске крстионице.

Дакако, апологете монархије су зарад интереса својих господара потезали и друге легенде. Она о „проналаску“ крина, потентног ројалистичког амблема којег су француски краљеви „извезли“ и у традицији других европских народа,⁹ тумачи да је и тај цвет – персонификација чистоте и невиности, посредно (преко анђела) послат са небеса као дар новокрштеном Хлодовеху да, попут лабарума у случају цара Константина, буде визуелни и идентитетски маркер његове и владарске репрезентације свих који ће наследити меровиншки трон (уп. Пастуро

8 Када је за живота Хинкмара отворен ковчег са моштима св. Ремигија, архиепископ је опазио две стаклене бочице које су одавале снажан миомирис. Извесно је да је ово откриће послужило као позадина легенде о светој ампули (опширније у: Опенхајмер 1953).

9 Мада се као хералдички симбол крин традиционално повезује са француском Круном, у разним стилизованим формама налазимо га у баштини древних култура – староегипатској и месопотамској, пре свега. Луј XI, краљ лозе Валоа (која је господарила Француском од XIV до краја XVI века) допустио је Медичима да га користе као свој амблем 1465. године (в. чланак Ангелине Милосављевић-Аулт у Зборнику радова са прошлогодишњег ФИЛУМ-овог научног скупа Српски језик, књижевност, уметност (стр. 307, нап. 10). Крин се као хералдички симбол појављује и на српском грбу (наводно због женидбе Уроша I са Јеленом Анжујском) и то унутар штита, испод сваке канце двоглавог немањићког орла. Више у: Љ. С. Стевовић, Л. Герих (1993), Српски грб: развој и синтеза хералдичких симбола, Београд: ИНОТЕХ, 15, 20.

1997: 98–100; Блох 1924: 229–231, са ст. лит.). Ипак, неупоредиво сврсисходнију амблематску снагу емитовала је света ампула. Вековима брижљиво чувана у базилици светог Реми(ги)ја, у специјално за ту сврху израђеном и драгим камењем и племенитим металима опточеном реликвијару (сл. 3а), ампулу су једино ремски архиепископи могли литијски уносити у оближњу крунидбену катедралу не би ли њеним неовоземаљским садржајем, који се, по веровању, чудотворно надопуњавао (Блох 1924: 225–228), помазали¹⁰ и тако, у духовном смислу, и пре крунисања „крунисали“ сваког наредног суверена, на начин на који је, подсећа Канторовиц (додуше у фусноти), и помазање Исуса Христа¹¹ светим Духом у Јордану (Лука 4: 18; Дјела 10: 38) интерпретирано као његово „крунисање“ (Канторовиц 1997: 52, фус. 22). Роже Шартије (1991: 128) је ремски *sacre* описао као „привилеговану прилику за очување династичког и националног сећања“ и као „снажну силу која је обликовала популарну слику о краљевима.“ Тим обредом су све француске династије подведене под нишу једног заједничког и јединственог митског родословља. У крајњој линији, а како је апостофирао и Андре Шастел (1997: 1434–1435), оно што је монархији пре свега било важно јесте њено *митско* родословље, које је, додаћемо, јак ослонац имало у споменичком наслеђу путем којег су се и најбрже кондензовала пожељна, идеолошки редигована сећања.

Визуелна култура ће дати додатни ветар у леђа оснивачким монархијским наративима, лако транспонујући лепоту божанске теологије у лепоту мистичне политичке теологије у којој је обред владарског миропомазања имао централно место. У том смислу, Хинкмаров митски предлог бива неретко репризиран. Било да се радило о познокаролиншкој рељефној пластици из Музеја Пикардије у Амјену (сл. 3б), или о илуминацијама за официјелне династичке летописе – *Grandes Chroniques de France*, писане од XIII до XV столећа, било да је реч о шеснаестовековним таписеријама путујућих фламанских мајстора (сл. 3в), до, коначно, јувелирских предмета и комеморативних медаља, свети Ремигије ће изнова и изнова бити приказиван како излази из „калупа“ Јована Крститеља, Хлодовех као идеални христолики краљ-помазаник, а неизоставни мотив голуба хризмоноше евоцираће онај кулминирајући епифанијски тренутак када је Бог-Отац изговорио: *Ти си син мој љубазни, ти си њо мојој вољи* (Лука 3: 22). Како би се та иконографска аналогија још дубље нагласила, повремено су прављени чак и покушаји уподобљавања самог библијског епифанијског обрасца. Тако се, на пример, на представама Богојављења из појединих изванредно илуминираних манускрипата, којих се дотакао и Франсис Опенхајмер (1953: 275–285), неретко сусрећу две ампуле послате Јовану Крститељу, да уљем из прве најпре осведочи Христа као свештеника, а онда и као краља (1953: 139–41), што је опет требало

10 Иако је реч о јединственој светој тајни, која се у односу на тајну крштења код православца обавља здружено а код римокатолика издвојено, миропомазање се може и „други“ пут обавити приликом ступања владара на престо, што се тумачи као виши степен давања дарова св. Духа неопходних монарху за његов специфичан положај. У питању је древна пракса која се помиње још у Старом завету (Пс. 23: 5–6; Пс. 133: 2; 1 Сам 10:1; 2 Сам 2:4; III Цар 1:39, 45) и која по важности далеко засењује ритуал крунисања. За теолошки значај и развој обреда у Православној цркви видети: Мирковић 1925: 52–53, 229; С. Дечанац (1897), Владалац и народ, крунисање и миропомазање владоца, дужности његове и народне, Београд: Штампарија Краљевине Србије; за тумачења у Католичкој цркви види Католичку енциклопедију, том IV (1913), стр. 215–216; о протоколу и историјату миропомазања француских краљева и преузимања регалија: A. Le Noble (1825), *Histoire du sacre et du couronnement des rois et reines de France*, Paris: Gaultier-Laguionie.

11 Упутно је подсетити да је само име, односно, глаголски придев *христос* (гр. *χριστός*) заправо веран грчки превод старохебрејске речи »мешиах«, тј. »месија« (מָשִׁיחַ) и значи »помазани(к)«.

да упуту на закључак да су и викари Христови, то јест, краљ и епископ (бискуп) истовремено *personae mixtae* (и духовне и световне особе) и *personae geminatae* (човеџи по природи, дивинизовани по благодати Божјој) (Канторовић: 1997: 49, 59). Иако за предочену верзију у Новом завету нема децидираних оправдања, она се, с обзиром на утицај *слика* на свест посматрача, махом оних који су своје истине о свету црпели управо из по(р)ука ликовних дела, морала показати као захвална и профитонсна по питању одбране божанског права и интегритета француског (и не само и искључиво француског)¹² владара.

Попут митолошких легенди, моћ визуелног аргумента подвукла је важност сакрамената у конституисању кодекса сакралности и мистичног достојанства Француске монархије. Српски историчар уметности и врсни бароколог Бодин Вуксан подсећа да су расправе везане за природу и значење сакрамената обично сматране апстрактним, стриктно академским и мање-више ограниченим на богословско схоластичке кругове (Вуксан 2004: 199). Међутим, и као такве их је, судећи и по претходном пасусу, династијски режим препознавао као моћно пропагандно средство у односу на поданике које је увек требало држати на сигурној узди од било какве искаринотске идеје издаје или политичке побуне која се косила са оним да *нема власици да није од Бога, а што су власици, од Бога су пошљављене* (Рим. 13: 1). Зато је било неопходно да се небо још једанпут отвори и да свети Дух на руке франачког Крститеља принесе моћно етерично уље – балзам који, како опомиње Шекспир у *Ричарду II*, „ни све воде бурног мора неће спрати“,¹³ који краља чини спремним за његов високи положај (в. Мирковић 1925: 229) и прави од њега Божјег намесника на земљи, па чак и тауматурга (сл. 4а) способног да једним додиром руке исцели скрофулозне ране (потанко у: Блох 1924; Опенхајмер: 1953, пос. 137–40, 169, 229–30; уп. Шартије, нав. место). Мотив светог Духа доцније ће Анри III, потоњи династ лозе Валоа, прославити и на пољу хералдике и фалеристике, увођењем истоименог највишег државног одликовања – Ордена светог Духа (*Ordre du Saint-Esprit*) 1578. године,¹⁴ којег као незаобилазни део владарског декорума преузимају и сви Бурбони (сл. 4б, сл. 4в).

Ако је обред миропомазања, уз крунидбени ритуал, постао онај *necessitate medii* уз помоћ којег се династичко национално сећање најбрже апсорбовало у богобожаљивој поданичкој свести, онда је централно предање о светој ампули нагласило изузетност санктификације Хлодовехових наследника, будући да су сви они, од Филипа II Августа до Шарла X (Кирт, нав. место), своју „небеску инвеституру“, своју свету потврду (лат. *confirmatio*), односно, *печаш дапа Духа свеигога*, добијали помоћу хризме коју је даривао сам Бог. Изнова понављајући премису да им је титула *Rex Christianissimus*-а¹⁵ потврђена с највише могуће инстан-

12 Овде на уму треба имати енглеске монархе јер су и они иступили, додуше знатно касније, са тврдњом да је њихова ампула са хризмом послата као небески дар, тј. да ју је архиепископу кантерберијском св. Томасу Бекету за владарска помазања уручила лично Богородица. Енглеска ампула, од чистог злата и у облику орла са раширеним крилима, је за разлику од њеног дакако познатијег али трагичнијег француског пандана, опстала и чува се у лондонском Тауеру заједно са краљевским регалијама британске Круне (уп. Блох 1924: пос. 242).

13 Not all the waters in the rough rude sea / Can wash the balm from an anointed king (III, 2: 54–55).

14 Заправо, орден своје име дугује празнику Силаска св. Духа на апостоле (Духови) на који је Анри III ступио на француски престо (1574), но не би требало пренебрегнути претпоставку која би, наше је дубоко уверење, увођење високог одликовања могла довести у везу и са легендом о светој ампули и веровањем да се француски владари налазе под специјалном заштитом св. Духа.

15 На велику жалост француског суверена, његов шпански сабрата је пре њега издејствовао за себе титулу католичког краља (*Roi catholique*). Међутим, титула *Rex Christianissimus*, односно *Roi très*

це, напоредо су стављали до знања да неприкосновеност свог ауторитета не дугују никаквом земаљском арбитру, макар то био цар или папа. Штавише, француски народ се, по речима Ралфа Џизија (1985: 44), још дуго времена према консекрацији свог суверена односио као према неком издвојеном, „осмом“ сакраменту. За Шартијеа је и оно чувено, несумњиво апокрифно, *l'État c'est moi!* функционисало као сакрамент *евхаристије* или *ѿричести*, јер је инкарнација апсолутне моћи била ефектна до те мере да је чинила да се људи и у одсуству „краља-Сунца“ са истим пијететом опходе према његовом лику отелотвореном у виду слике, скулптуре или неког штампаног медија (Шартије 1991: 127–129).

Мит је мртав – живео мит!

„Политички мистицизам је“, вели Ернст Канторовиц (1997: 3), „нарочито изложен опасности да остане без својих чари и буде обеспредмењен ако изгуби природно окружење и контекст времена и места.“ У XVII и XVIII веку нација се дивинизује и апотеозира на уштрб католичких и монархијских култова који улазе у фазу дубоке рецесије и који су прве фисуре и напуклине заправо добили још раније – у шеснаестом веку, прекидом конфесионалног јединства западног хришћанства (Јардени 1996: 154). Сумња, негирање чуда и порицање идеје о одабраном народу, који води митски праотац Хлодовех и штити духовни отац Ремигије, најмоћнија су оружја француског калвинизма и протестантизма у борби против Римокатоличке цркве (исто). Међутим, оно што нико тада, па ни у предвечерје Револуције 1789, није могао да претпостави, било је то да је, након истрајавања од готово миленијум и три века, уопште било могуће да се онај пуни идеолошки крах збиља деси. Показаће се истинитом Фрајева констатација (2007: 416) да је револуционарна акција било које врсте најбржи пут да се униште добробити културе, посебно ако су, сложио би се и Семјуел Хантингтон (2000: 51, 72), оне проишле из присне везе са религијским апаратом, као у француском случају.

За прагаоце новог револуционарног поретка, хришћанска метанарација, филозофија Јеванђеља, а изнад свега велики амблематски наративи на којима је својевремено најјача европска Круна базирала моћ, били су неприхватљиви, те су као такви беспштедно сузбијани терором, антиклерикалном пропагандом, таласом вандалистичког и иконокластичког насиља и, можда најефектније, профанацијом базилике Сен-Денија – некрополе француских монарха (в. Вовел 1991: пос. 9, 53–61, 105–107). У безнађу свет тог хаоса, који је, по логици оних који су га покренули и сам чин смакнућа Луја XVI и Марије Антоанете на тргу *Place de la Révolution* требало да учини предвидивим, малтене прозаичним (Шама 1989: 637), народ се нашао у антиномичној ситуацији да посеже за сопственом прошлосту, не у жељи да је ближе докучи и сачува, него управо супротно, да је уништи и заборави, из простог разлога јер је била лујевска, светачка, католичка. Чак су и грегоријанско време, (празнични) календар и топонимија кориговани у жељи да се сви сегменти људског постојања испишу из почетка, не би ли се на руинама старих подигла нова митска здања.¹⁶ На основу свега изреченог, ни златна *époque clovisienne*, ни богојављенска слика из Ремса која је, како смо у неколи-

chrétien остаје супериорнија апелација с обзиром да је и имплицитно и експлицитно подразумевала католичко одређење (в. Јардени 1996: 162).

16 Овом проблематиком, са акцентом на деструкцију монархијске и сакралне баштине, бавили смо се у првом поглављу завршног мастер рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности, види пос. 13–29.

ко наврата подвукли, за своју праслику имала библијски епифанијски чин, више нису узимани за нулту тачку духовног и националног бивствовања, као што ни света ампула – артефакт који је ту слику најделотворније употпуњавао, сада није представљала ништа до пуку стаклену бочицу којом се народ држао у „сујеверју“ француских краљевских породица. Њено нестајање под стопама неосетљивог јакобинца онемогућило је вековни дијалог који је та света династичка реликвија на једном вишем – *мета* нивоу водила са краљевским помазаницима и њиховим поданицима.

А када су, само накратко, по рестаурацији Бурбона, идеолошки ветрови опет добили монархијски правац, па и онда када је републиканска Француска 1896. године низом ефемерних свечаности и помпезним откривањем Дибуоине (*Paul Dubois*) скулпторалне композиције (сл. 5) испред крунидбене катедрале, обележила јубилеј четрнаест векова ремског „богојављења“, то није изменило чињеницу да су сада постојале две антагонистичке Француске од којих је, да парафразирамо Кристијана Амалвија, она коју су изнедрили „синови крсташа увек одани завету“ пала у засенак митова о савременој Француској предвођеној „синовима Русоа и Волтера који су издали ремски пакт“ (Амалви 1989: 601, уп. 584–585, 606–609). Митолошко поимање „светог корена“ монархије је вероватно последњи пут надахнуло машту целог француског националне августа 1914. године (исто, 608), када је постојала реална опасност да ће немачке гранате пресудити најславнијем сакралном споменику града Ремса. Ако је у међувремену и било каквих покушаја историјске консолидације старог мита, то опет није спречило његово даље потискивање из колективног јавног сећања – ниједан симболички „бај-пас“ више није био кадар да му врати некадашњу учинковитост.

ИЗВОРИ

Турски 1861: G. de Tours et Frédégaire, *Histoire de Francs*, (прев.) M. Guizot, Paris: Didier et Co.

Нови завети Господа нашега Исуса Христа (1993), (прев.) Вук Стеф. Караџић, Београд: Библијско друштво.

ЛИТЕРАТУРА

Амалви 1989: C. Amalvi, Le baptême de Clovis: heurs et malheurs d’un mythe fondateur de la France contemporaine, 1814-1914, *Bibliothèque de l’École des chartes*, n. 1, 583–610.

Баучер 1998: V. Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London: Thames & Hudson.

Блох 1924: M. Bloch, *Les rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Strasbourg: Istra.

Вовел 1991: M. Vovelle, *The Revolution against the Church: From Reason to the Supreme Being*, (прев.) Alan José, Columbus: Ohio State University Press.

Волас Хедрил 1962: J. M. Wallace-Hadrill, *The Long-Haired Kings and Other Studies of Frankish History*, London: Butler & Tanner Ltd.

Вуд 1985: I. N. Wood, Gregory of Tours and Clovis, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, t. 63, fasc. 2, 249–272.

- Вуксан 2004: Б. Вуксан, «СІЄ ЄСТЬ ТЪБЛО МОЄ, СІА ЄСТЬ КРОВЬ МОА» Спор о времену претварања евхаристичких дарова и његов одраз код Срба у XVIII столећу, *Зборник Народног музеја – Београд*, 17/2: историја уметности, Београд: Народни музеј.
- Јардени 1996: М. Yardeni, Le christianisme de Clovis aux XVIe et XVIIe siècles, *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 154, 153–172.
- Канторовиц 1997: Е. Н. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press.
- Кирт 1913: G. Kurth, Clovis, in: Charles G. Herbermann et al. (ур.), *Catholic Encyclopedia*, vol. IV, New York: Robert Appleton Co.
- Козлов 1931: А. Козлов, Св. Јован: Пророк, Претеча и Крститељ Господњи, *Глас цркве*, бр. 1-2.
- Масрон 1957: А. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, [S. l.] : Arthaud.
- Мирковић 1926: Л. Мирковић, *Православна литурџика, друџи, посебни део (свѣтле пѣајне и молићвословља)*, Београд: Родољуб.
- Мисо-Гулар 1996: R. Mussot-Goulard, *Le Baptême qui a fait la France: de Blandine à Clovis*, Paris: Perrin.
- Опенхајмер 1953: F. Oppenheimer, *The Legend of the Sainte Ampoule*, London: Faber & Faber.
- Пастуро 1997: М. Pastoureau, *Heraldry: its origins and meaning*, (прев.) Francisca Garvie, London: Thames & Hudson.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаџиомија криџиике*, (прев.) Горана Раичевић, Нови Сад: Orpheus.
- Хантингтон 2000: С. П. Хантингтон, *Сукоб цивилизација и преобликовање свѣјског пореџка*, (прев.) Бранимир Глигорић, Подгорица: ЦИД/ Бања Лука: Романов.
- Хен 1993: Y. Hen, Clovis, Gregory of Tours, and Pro-Merovingian Propaganda, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, t. 71, fasc. 2, 271–276.
- Џизи 1985: R. E. Giesey, Models of Rulership in French Royal Ceremonial, in: Sean Wilentz (ed.), *Rites of Power: Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 41–64.
- Шама 1989: S. Schama, *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, New York: Alfred A. Knopf.
- Шартије 1991: R. Chartier, *The cultural origins of the French Revolution*, (прев.) Lydia G. Cochrane, North Carolina: Duke University Press.
- Шастел 1997: А. Chastel, La notion de patrimoine, dans: Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 2: *La Nation*, Paris: Gallimard, 1433–1469.

L'IMAGE ÉPIPHANIQUE DE SAINT-JEAN-BAPTISTE ET SON INFLUENCE SUR LA NOTION MYTHOLOGIQUE DE «RACINE SACRÉE» DE LA MONARCHIE FRANÇAISE

Résumé

Le baptême du Christ a souligné le rôle de Saint-Jean-Baptiste dans la fondation du sacrement de la consécration spirituelle et corporelle. L'importance théologique de son rôle a eu du reflet dans l'iconographie chrétienne, de sorte que, quant au cycle de la vie du Saint, de nombreuses œuvres d'art ont été dédiées à la scène du baptême du Jésus. Dans la mission épiphanique de Saint-Jean-Baptiste on a pu deviner le potentiel de créer un mythe, déjà indiqué dans le titre. Ce potentiel a été reconnu par la France royaliste du Moyen Âge quand, dans le but de renforcer la légitimité et la continuité de ses dynasties, elle a littéralement emprunté le scénario biblique d'épiphanie, mais aussi la scénographie.

L'allusion à l'acte miraculeux du fleuve Jourdain est basée sur la conversion de Clovis, le roi des Francs, qui a été initié au christianisme par l'évêque Rémi de Reims la nuit de Noël 496 (d'après la tradition populaire). De l'autre côté, cette conversion a eu son épilogue final dans les légendes mythologiques qui datent de l'époque des Carolingiens et des Capétiens, et dont la légende centrale dit que le roi a été oint de la petite ampoule qui a été posée dans les mains de l'évêque par le Saint Esprit sous la forme d'un pigeon blanc. C'est justement ce modèle mythologique qui sera repris amplement par la culture visuelle, à partir du relief carolingien tardif en ivoire et des illuminations pour les chroniques officielles dynastiques *Grandes Chroniques de France* (écrites du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle), puis à travers les tapisseries flamandes du XVI^{ème} siècle jusqu'aux médailles commémoratives et les emblèmes phaleristiques. Sur ces œuvres Saint Rémi est presque toujours présenté sortant de la « matrice » de Saint-Jean-Baptiste, et Clovis comme figure archétypale autour de laquelle s'intègre la nation française et se forme un mythe du corps impérissable du monarque et du saint sang mérovingien.

Par l'image de la conversion de Reims les monarques français se sont, pendant des siècles, jusqu'à la veille de la Révolution, procurés l'aura sacrale et la dignité mystique des oints du Seigneur. Cette image a continué à réveiller le sentiment spirituel et national même après la terreur des Jacobins et la violence iconoclaste et après que le lys royale soit changé par le drapeau tricolore, bien qu'elle n'ait plus jamais eu autant d'efficacité qu'elle avait pendant que la France a vécu son orientation monarchique.

Mots-clés: représentations épiphaniques, Saint-Jean-Baptiste, Saint-Rémi de Reims, Clovis I^{er}, généalogie mythologique, sacrements, sainte ampoule, Révolution française.

Dejan M. Vukelić



Сл. 1. Крштење Христово, манастир Велика Лавра, фреска у апсиди јужног трансепта, Света Гора, Грчка



Сл. 2. Ђовани Батиста Бернеро, Свети Јован Крстишћелъ и свети Ремиџије, око 1765, штуго рељеф, Катедрала у Карињану (*Dioto di Carignano*), Карињано, Италија



Сл. 3а. Светша ампула у свом првобитном реликвијару, литографија из XIX века. Иако је уништена у јеку Француске револуције (1793), поједини фрагменти су сачувани и симболички употребљени за консекрацију Шарла X (1822).



Сл. 3б. Чуда из живота св. Ремигија, корице од слонове кости, позни каролиншки рад (последњи квартал IX века), Музеј Пикардије (*Musée de Picardie*), Амијен. Друга и трећа наративна сцена односе се на чуда о ампули.



Сл. 3в. *Крштење Хлодовеха*, рад фламанских мајстора, око 1531, четврта по реду таписерија од укупно десет из циклуса о животу светог Ремигија, Музеј Сен-Реми, Ремс, Француска



Сл. 4а. Жан Жувене, *Луј XIV годурије оболеле од скрофуле*, око 1690, црква Сен-Рике, Сен-Рике, Француска. Слика је одмах до краља, са његове десне стране, насликао светог Маркуфа коме су се за живота приписивала чудотворна излечења



Сл. 4б. Жозеф-Сифре Дијилеси, *Луј XVI, краљ Француске и Наваре у крунидбеној одори са огрлицом Ордена Светог Духа*, око 1777, уље на платну, Версај, Француска



Сл. 4в. Реконструкција орденског знака и звезде *Ордена Светог Духа* (установљеног 1578)



Сл. 5. Пол Дибуа, *Крштење Хлодовеха*, 1896, скулптура у порти Катедрале у Ремсу

Сања Р. Пајић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за примењену и ликовну уметност

Роза Д'Амико
Сопринтенденца пер и Бени Сторићи Архистити ед Етноантропологији пер ле
провинће ди Болоња, Ферара, Форли-Тезена, Римини и Равена, Болоња

ЦИКЛУС СВ. ЈОВАНА КРСТИТЕЉА У БАПТИСТЕРИЈУМУ У ПАРМИ²

Текст је посвећен циклусу св. Јована Крститеља у куполи баптистеријума у Парми и иконографским прожимањима византијске и западне уметности. Проблеми времена настанка фресака, које се дагују између четврте и седме деценије 13. века, и порекла уметника, повод су дискусијама које још увек трају у науци. Циклус св. Јована Крститеља насликан је у трећем регистру почев од врха куполе, а састоји се од 13 сцена и представе стојећих фигура ученика Јована Крститеља. У раду се указује на мотиве на одређеним сценама или на представе ретко сликане у италијанској уметности, а који су познати или преузети из византијске уметности, можда посредством Балкана.

Кључне речи: Парма, крстионица, циклус св. Јована Крститеља, византијски утицаји

Сликарство куполе крстионице у Парми и расправе о његовом пореклу и времену настанка

Живопис куполе крстионице у Парми, у досадашњој науци датован између 1230. и 1270. (што је година освећења споменика), најсложеније је и најмонументалније сликарско сведочанство 13. века сачувано до наших дана у северној Италији и њеној покрајини Емилији (сл. 1).³ Стручњаци који су истраживали овај комплекс нису сагласни по питању ближег одређивања времена његовог настанка. Наиме, док део научника сматра да се ова фреско-целина може приписати тридесетим годинама 13. века (Фиакадори 1989: 33–37; Фиакадори 2000: 457–474), укључујући и недавно изнету претпоставку по којој се сликарство датује у 1233. годину (Гејмонат 2006: 41–96; Гејмонат, Пива, Сциреа 2006: 509–515), други истраживачи осликавање куполе смештају у време око средине века (нпр. Пађела 1993: 117–128; Пађе 2004–2005: 71, н. 21, 73, са старијом литературом) односно шесту-седму деценију (Калцона 1989: 243–277) или године око 1270. (као нпр. Лазарев 1967: 322, н. 17; Гандолфо 1982: 193–201; Квинтавале 1987: 8).

1 sanjapajics@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

3 Будући да о овом споменику који дуго привлачи пажњу научника постоји богата библиографија, у раду ће бити указано на основну литературу, сходно разматраном проблему.

Још један проблем везан за сликарство куполе крстионице у Парми остао је отворен. Наиме, евидентно присуство утицаја различитог порекла узрок је дискусијама које се баве уметничким вредностима и културном позадином пармског живописа. И поред разноликих мишљења, сви истраживачи су сагласни - иако у различитом обиму, да је ова монументална сликарска антологија један од најочигледнијих резултата сусрета и прожимања византијске и западне уметности на Апенинском полуострву, који су интензивно обележили европску културу током 13. века, после пада Цариграда 1204. током IV крсташког похода. Још и више, по мишљењу Ђованија Романа сликарство сачувано у Парми могло је бити изведено управо од стране једног од путујућих грчких атељеа чији је рад, у поређењу са радионицама исте провенијенције које су током 13. века крстариле италијанским тлом, добро документован (Романо 1985: 10–16).

Међу истраживачима који су као доминатне стилске елементе препознали византијске или „византизирајуће“ одлике, предлажући различито порекло и путеве којима су ови утицаји дошли до Парме (Гејмонат 2006: 97–148, 153–154, са прегледом раније изнетих хипотеза), издвајају се они који сматрају да су живопис извели сликари можда пореклом са Балкана, уз помоћ локалних уметника. Главни заговорник и пропагатор ове идеје, коју је први изнео Филип Швајнфурт (Швајнфурт 1943: 103), био је Виктор Лазарев. За овог истраживача, циклус у Парми је један од најважнијих примера грчког стила у монументалном сликарству 13. века у Италији:

„Узалудно било би да аналогije тим фрескама тражимо у италијанском сликарству. Међутим, лако ћемо их пронаћи на Истоку. Снажно наглашени покрети, лепршава одећа и сложеност архитектонског пејсажа указују на то да су мајстори који су радили у Парми, већ дошли у додир с формама уметности ране епохе Палеолога. Оне им, међутим, нису биле донете из престонице него највероватније са Балкана, где су обично биле изложене романичној преради“ (Лазарев 1967: 322).⁴

Слажући се са овим мишљењем, Артуро Карло Квинтавале изнео је тезу да је главни мајстор, идентификован као аутор монументалне Богородице из Деисиса и представе јеванђелисте Матеја у виду анђела, обе у куполи, као и монументалне сцене Крштења Христовог у лунети изнад главног олтарa баптистеријума, образован у духу „дворске“ византијске уметности, вероватно био балканског порекла: одликују га брзина у раду и посебан третман драперија, док одабир модела упућује на познавање тренда окретања класицистичким инспирацијама јасно уоченом у сликарству које је предходило стилу Палеолога, посведоченом на вишем уметничком нивоу на једном од најважнијих фреско-целина 13. века у Србији, у манастиру Милешеви (Квинтавале 1989: 176). Присуство балканских утицаја на фрескама куполе наглашава и Кјара Роси Скарцанела (Роси Скарцанела 1984: 5-14), док се за директан контакт са Истоком залаже Силвија Пази: по мишљењу овог истраживача хипотеза о византијском пореклу комплекса у Парми је најубедљивија, уз повезивање „...са феноменом преношења византијских модела током крсташких ратова“ (Пази 1999: 102).

Док се особености фресака у куполи баптистеријума у Парми објашњавају директном везом протомајстора са византијским моделима, присуство локалних помоћника могло би да објасни, по мишљењу ове групе стручњака, сличности, често навођене у савременој литератури, између сликарства Парме и оног које је неговано у северној Италији и у суседној Француској. У том смислу, начин

⁴ Цитат је дат на основу превода на српски језик (Лазарев 2004: 150).

рада главног уметника, образованог на Истоку, коме је био поверен задатак да са својом екипом ослика куполу у кратком временском периоду, могао би се поредити са стилем другог (или других) сликара западне оријентације, такође ангажованог (ангажованих) у Парми. Према Квинтавалу (1987: 8) и још неким истраживачима (Калцона 1989: 270; Калцона 1996, са литературом), помоћник главног сликара могао би се идентификовати са Грикополусом Парменсисом, живописцем потписаним на фрескама са видним византијским утицајима у Палацо дела Рађоне у Мантови, вероватно с краја педесетих година 13. века, и поред евидентне разлике у уметничком рукопису Парменсиса у односу на пармски живопис.

Наглашавајући ове разлике, хипотезу о учешћу Парменсиса на радовима у Парми оповргао је Миклос Босковитз, који смагра „... да се цртеж робустан и готово геометријски прецизан (мајстора из Мантове јасно разликује од цртежа, *прим. ауш.*) изведеног енергичним потезима при дефинисању снажних фигура, оживљених експресивним духом у куполи крстионице“ (Босковитз 1988–1989: 104).

Са изнетим тумачењима о мешовитом атељеу који је предводио главни мајстор грчког или балканског порекла, док су помоћници припадали локалним уметницима, не слаже се део стручњака, који износе другачије закључке утемељене на препознавању јасних западних одлика у сликарству 13. века у баптистеријуму: ови истраживачи украшавање куполе приписују западним сликарима, иако у њиховом стилу препознају утицаје византијског порекла. У том правцу пишу, између осталих, Ото Демус (Демус 1968; Демус 1969: 58, 65, 134, 155, н. 14), Карло Лудовико Рагианти (Рагинати 1970: 32–35, н. 114), Миклос Босковитс (Босковитз 1988–1989: 102–108), Артуро Калцона (Калцона 1989: 243–247), Валентино Паће (Паће 2004–2005: 73–74) и Лудовико Гејмонат (Гејмонат 2006: 141–148). Посебно је занимљив став Валентина Паћеа који наглашава да су црте источног порекла средином 13. века (што је период којем, по његовом мишљењу, припада циклус) „...чиниле саставни део италијанског сликарства... Зато се, заиста, и пармски комплекс може убројити у овај круг (сликарства означеног термином, *прим. ауш.*) „*maniera gresca*“ (или „*lingua franca*“), који се провлачио Европом и Медитераном током 13. века...“ (Паће 2004–2005: 73). И за Данијела Бенатија у пармском циклусу „...односи између Истока и Запада могу се протумачити... као део културног комонвелта насталог после 1204... у коме су одлике источне уметности, раширене након освајања Цариграда, интегрисане са западном протоготским елементима“ (Бенати 2000: 89).

Иако и ови научници, дакле, препознају византијске моделе у пармском сликарству, они се сматрају мање важним у односу на, по њиховом мишљењу, преовлађујуће западне утицаје, стилски блиске сликарству сачуваном у цркви св. Мартина у граду Еме у горњој Савоји, како је први приметио Ото Демус (Демус 1968; Демус 1969: 155, н. 14; Гејмонат 2006: 135–136; 142; 172, са прегледом литературе) и у северној Италији, нема сумње под утицајем од раније постојећих искуства у области Венето, између Падове и Венеције (Паће 2004–2005: 73). По мишљењу Валентина Паћеа, у византијским утицајима који су очигледни могу се уочити реминисценције на познокомнинску културу присутну у Солуну, у Курбинову и делимично у Касторији, преведену у Парми на један поједностављени језик у покушају да се уклопи у особен простор крстионице Бенедета Антеламија, дефинисан архитектонским сегментима западног, тачније романичко-готичког порекла (Паће 2004–2005: 73–74).

И поред проблема који остају отворени, појава фресака у куполи баптистеријума у Парми потврда је да су византијски импорти оставили дубок траг

у Емилији где се, упркос малобројности сачуваних дела која се могу приписати 13. веку, појава источних утицаја запажа и на другим сликарским комплексима; добро сведочанство су фреске које су се некада налазиле у цркви Сан Бартоло у Ферари, сада пренете у Националну пинакотеку овог града, које су, на основу године 1294. сачуване на порталу цркве, приписане крају 13. века (Бенати 2000: 89; Паће 2004–2005: 76–77).

Фреске у Парми као израз мешовите културе: утицај историјских догађаја и фрањевачког реда

Није случајно што се и у Парми, као и у још неким центрима, могу препознати значајни трагови мешовите културе која је током 13. века обухватала различита уметничка искуства на Апенинском полуострву.

У овом периоду, када је захваљујући историјским околностима дошло до блиског сусрета источне и западне културе, значајан утицај на преношење и прихватање византијских и уопште источних стилских и иконографских обележја на Запад, посебно у Италију, имали су новоустановљени просјачки редови а пре свега фрањевци, што је добро документовано у историчарскоуметничкој науци (Дербс – Неф 2004: 448–461, са старијом литературом). Допринос овог реда, на чије јачање су утицале чврсте везе са партијом гвелфа и припадницима породице Анжу, уз осетну помоћ папа, на прихватање идеја и тема византијског порекла, јасно се осећа у самој Емилији а најјаче дуж Јадрана, у Ромањи и у Риминију, све до Болоње. У овом универзитерском граду источни утицаји појавили су се у 13. веку посебно у илуминацији: истакнуто место заузимају минијатуре фрањевачког порекла, као што су оне приписане тзв. „Мајстору из Героне“ (Медика 2000: 325–326, кат. бр. 103).

И у Парми, између тридесетих и шездесетих година 13. века, у доба када се сматра да је настао циклус у баптистеријуму, фрањевачки ред дубоко је утицао на политичку и друштвену климу града. У једној од лунета на зидовима испод куполе крстионице насликана је представа Визије св. Фрање Асишког, како је фреска, и поред неуобичајене иконографије, идентификована од стране највећег дела стручњака. Захваљујући иконографији ове сцене, Лудовико Гејмонат је поручиоца сликарске декорације у куполи баптистеријума препознао у припаднику фрањевачког реда, отишавши и корак даље: овај научник сматра да је ктитор био фра Ђерардо Бокабадати из Модене, један од првих следбеника светог Фрања и ученик чувеног проповедника фра Салимбенеа из Парме, који је током неколико месеци 1233. године обављао важну мисију у граду, боравећи у бископској палати (Гејмонат 2006: 73–96; Гејмонат, Пива, Сциреа 2006: 512).

И касније се у Парми осећао јак утицај следбеника св. Фрање. Пре средине 13. века власт над Пармом добила је партија гвелфа која се дуго одржала у овом граду, тесно повезаном са фрањевцима, династијом Анжу и папом, који је ових година био сведок кризе латинске власти у Цариграду, неопозиво окончане 1261. повратком династије Палеолога, залажући се истовремено за нови крсташки поход против муслиманске власти над некадашњим хришћанским земљама на Истоку. Управо „малој браћи“ припадао је Ђовани од Парме, генерални министар реда (*ministro generale*), послан 1249. од стране папе Иноћентија IV у мисију код византијског цара да тражи помирење источне и западне цркве: ово је била предходница мисије чији ће протагониста седамдесетих година 13. века бити будући папа Никола IV, први фрањевац на папском престолу, пре тога покрајински ми-

нистар (*ministro provinciale*) у далматинском Приморју и „Склавонији“ (делу данашње Босне) и латински патријарх Цариграда, а која ће се током времена проширити, утичући и мењајући политику Ватикана у односима са византијским Истоком (Квинтавале 1987; Квинтавале 1989).⁵

Иконографске специфичности циклуса св. Јована Крститеља у куполи крстионице у Парми

У оквиру комплексне сликарске целине која краси куполу крстионице, циклусу св. Јована Крститеља посвећен је трећи регистар почев од темена куполе: у прве две зоне, распоређене у круг око центра, уз орнаменталне мотиве којима се алудира на Небески Јерусалим, насликане су фигуралне представе. У питању су седеће фигуре апостола окупљене око представа симбола јеванђелиста (приказаних у пару), као и стојеће фигуре старозаветних пророка којима је прикључена допојасна представа апостола Јована, који окружују Христа, Богородицу и Јована Крститеља чија је иконографија најближа византијској теми познатој као Деисис. У четвртој, најнижој зони представљене су сцене посвећене праоцу Авраму, распоређене у лунетама: сцене прате циклус Јована Крститеља, сходно традицији познатој у Византији па којој је, на основу библијских текстова и њиховог литургијског тумачења, овај старозаветни циклус третиран као префигурација циклуса „новог пророка“ Јована Крститеља (Роси 1999: 169–200; Рушон Муилерон 2003: 349–359; Гејмонат 2006: 36–40, 97–148; Фругони 2007).⁶

Приказивање живота и страдања Јована Крститеља није неуобичајено у италијанској уметности 13. века: овом периоду припадају циклуси сачувани на рељефима крстионица у Пизи из око 1200. и у катедрали у Маса Маритиме из 1267, потом мозаици у крстионици у Фиренци, настали између 1280. и почетка 14. века, иначе по избору тема најближи пармским фрескама, фреске из око 1292. некада у цркви Сан Андеа дела Порта а данас у Музеју Сан Агостино у Ђенови, као и циклус Јована Крститеља насликан на триптиху бр. 14 у Пинакотеци у Сијени из 1267. и на паљоту Деодата Орланда, датованом у године око 1300, сада у берлинској Галерији слика (Рушон Муилерон 2003: 356). Наведено показује, уз потврду старијих али и каснијих примера међу којима посебно место припада мозаицима у баптистеријуму у цркви Сан Марко у Венецији из година 1343–54. (Кафкал – Бизоњи 1978: 509–526), да је циклус Јована Крститеља најчешће приказиван као део програма декорације баптистеријума (Гејмонат 2006: 28–32). Опредељење за илустровање овог циклуса у баптистеријумима проистекло је несумњиво из намене грађевине у којој се чином крштења заправо понављао сакрамент који је сам Христ установио када га је Јован крстио на реци Јордану.

Циклус у Парми спада међу најразвијеније циклусе у монументалној италијанској уметности средњег века. У пармском баптистеријуму насликано је 13 сцена, и то 12 епизода у групама по три композиције, пресечених са четири монофоре које у куполи заузимају четири кардиналне тачке, док је 1 композиција испод прозора. Циклусу припада и представа ученика св. Јована Крститеља приказаних око јужне монофоре, док остале прозоре уоквирују парови стојећих фи-

5 О животу и делатности папе Николе IV постоји обимна библиографија, из које издвајамо Барони 2000; за улогу овог папе у утврђивању фрањевачког реда у Далмацији в. Ломагистро 2011: 104–106; за присуство византијских утицаја у уметничким делима чији је ктитор био Никола IV в. Гарднер 1979: 63–84.

6 Зидови крстионице украшени су великим бројем сцена и фигура, али оне нису тема овог рада.

гура светитеља и чувених црквених отаца. Све осим једне композиције праће-не су натписима који теку по доњем рубу сцене.⁷ Сцене се нижу хронолошки, са изузетком епизоде Давања имена Јовану – управо једине без исписаног назива – испод монофоре у западном сегменту куполе, уоквирене фигурама св. Амброзија и св. Августина.

Важно је напоменути да је неколико композиција у пармском циклусу ретко приказивано или показује оригиналне мотиве у поређењу са оновременом иконографском традицијом италијанског сликарства, а блиско је или има узоре у византијској уметности.⁸

Међу ређе илустрованим темама је поменута сцена Давања имена Јовану (сл. 2). Епизода се налази између представа Благовести Захарији и Јелисавети и Рођења Јована Крститеља. Наиме, док је део зида испод монофора куполе употребљен за сликање орнамената односно бисте светитеља, само у овом случају постојећи простор је искоришћен за сликање сцене која се састоји од три фигуре у непуној висини. Научна јавност није сагласна око идентификације ове композиције, али се чини прохватљивим претпоставка коју је предложила Вероника Рушон Муилерон (Рушон Муилерон 1993: 38; Рушон Муилерон 2003: 349–359) а подржали Марко Роси (Роси 1999: 176–177) и Лудовико Гејмонат (Гејмонат 2006: 31–32; 133–134), да је у питању представа Давања имена Јовану. Седећа фигура са одмотаним свитком био би Захарија, док су две фигуре испред њега Јелисавета и слуга; недостаје фигура детета коју обично мајка држи у наручју. Извор је јеванђеоска прича (Лука 1: 62–63) која описује догађај који се одиграо после рођења Крститеља, а не пре, како је приказано у куполи баптистеријума у Парми; вероватно је до прекида у нарацији дошло услед прилагођавања распореда сцена расположивом простору (Роси 1999: 176–177). Најстарији сигурно идентификовани примери са представом ове теме потичу из 11–12. века и припадају различитим културним миљеима, од византијског до грузијског и руског. Сачувани примери показују да представа, до 12. века третирана као посебна сцена, да би касније била укључена у композицију Рођења Јована Крститеља, није доживела већу популарност у источној и византијској уметности (Катсиотис 1996: 69–71; 77–80).

Такође, сцена са анђелом који држећи за руку одводи малог Јована у пустињу није увек илустрована у циклус Јована Крститеља (сл. 3). Композиција испуњава леви део једног од компартимената, док су у десном делу представе свештеника и левита, како сведочи натпис: они симболично антиципирају догађај приказан на следећој сцени, са представом проповеди Јована Крститеља садукеејима и фарисејима (Роси 1999: 177–178). Први сачувани писани извор у вези са одласком Јована као малог дечака у пустињу потиче с краја 11-почетка 12. века, иако се не може искључити старије порекло у данас несачуваном тексту; у неким позним житијима светитеља (најстарије из 1308) као водич и заштитник наведен је арханђел Урило. Најстарији пример ове теме, ретко илустроване у византијском сликарству, потиче из 11. века, а иконографски узор нађен је у већ постојећим

7 Дескрипцију, изворе (иако не увек потпуне) и натписе доноси Марко Роси (1999: 176–182). У баптистеријуму у Парми насликане су следеће сцене: Благовести Захарији и Јелисавети, Давање имена Јовану, Рођење Јована Крститеља, Анђео одводи малог Јована у пустињу, Јована Крститељ поучава садукееје и фарисеје (Проповед о секири), Јован крштава народ, Јован сведочи о Христу, Крштење Христово, Јован прекоревеа Ирода, Одвођење у тамницу Јована Крститеља, Христ исцељује слепо и хроме, Страдање (Усекованије главе) Јована Крститеља и Иродова гозба.

8 За иконографију циклуса у византијској уметности коришћен је текст докторске дисертације Ан-гелики Катсиотис из 1996, док је књига публикована под истим називом 1998. била недоступна.

представама, међу којима је пармској композицији нарочито блиска сцена довођења у школу св. Николе, због таблице у руци малог Јована, са исписаним првим словима алфавета (Катсиотис 1987: 77–89; Катсиотис 1996: 122–129, посебно 128–129). У западној сфери најстарији сачуван текст ове садржине млађи је од пармског сликарства и потиче из година око 1300. (Данфорд 1974: 97). Међу представама ове теме сачуваним у италијанској уметности, најближа пармској је фреска изложена у Музеју св. Августина у Ђенови (Рушон Муилерон 2003: 357) и мозаик у крстионици у Венецији (Аронберг Лавин 1961: сл. 2), док остале иконографије показују значајне разлике. Сачувани примери потврђују да је прототип за представу у Парми, најстаријој сачуваној на италијанском тлу, био византијског порекла, а да је потом ова иконографија доживела значајне трансформације у италијанској уметности (Аронберг Лавин 1955: 88–91; Аронберг Лавин 1961: 320–321, са наведеним примерима); што се тиче текста који прати сцену (Роси 1999: 177–178), он не одговара догађају – можда су у Парми знали само слику, али не и њен текстуални извор (Гејмонат 2006: 32, 102–104, 108–113).

Остаје питање зашто су уопште одабране две наведене теме, обе ретко приказиване: одговор вероватно лежи у предлошку, свакако византијског порекла, данас непознатом, који је живописац могао имати пред собом (уп. Гејмонат 2006: 108–113, 148, 153–157).

Осим наведених, посебно интересантна је, због своје особене појаве у уметности, представа два ученика Јована Крститеља око јужне монофоре (сл. 6), како сведочи сачувани натпис, који чине саставни део приче (Роси 1999: 32, 181).

По својим иконографским одликама, од традиције одступа сцена Благовести Захарији и Јелисавети (сл. 2), на којој представа арханђела не случајно понавља став Гаврила са сцене Благовести Богородици (Рушон Муилерон 2003: 350–351). Неверицу поводом вести изражава времешни будући отац, али и, како потврђује натпис са глаголом у плуралу, његова супруга, приказана као млада жена: ови иконографски елементи – присуство и изглед Јелисавете – страни су канонском тексту догађаја као и стандардној иконографији сцене (Роси 1999: 176–177; уп. Катсиотис 1996: 31–49). Натпис упућује на Захаријеву сумњу, отуда су овде приказане две секвенце истог догађаја – благовести и разговор Захарије и Јелисавете. Мотив олтара са циборијумом на овој композицији претворен је у грађевину са прозорима, што је по неким истраживачима резултат неразумевања предлошка (уп. Гејмонат 2006: 135).

Типично византијска је иконографија сцене Рођења Јована Крститеља (сл. 2), која има више различитих варијанти у ликовном тумачењу уметничких центара на Истоку и на Балкану (Роси 1999: 177; уп. Катсиотис 1996: 63–80). Валентино Паће с правом истиче да „...гестуални систем „Мајка-слушкиња“ у Рођењу Јована Крститеља имитира прототип, који је уз повећану аристократску ноту преузет у Краљевој цркви у Студеници на сцени Рођења Богородице, док слушкиња насликана у профилу имитира, уз одређену рустичност, профил слушкиње са амфором која се појављује на представи Рођења Богородице у Нерезима...“ (Паће 2004–2005: 74). Детаљи попут празне колевке и стене на којој седи бабица такође упућују на неразумевање модела, док је слушкиња која придржава руку Јелисавете копирана са представа Рођења Христовог (Рушон Муилерон 2003: 353; Гејмонат 2006: 134). Такође, приметна је сличност ове сцене са представом Рођења св. Николе, попут фреске сачуване у истоименој цркви у грчком селу Мегали Кастаниа, нарочито у положају младе служавке испред кревета са породилом

(Шевченко 1983: сл. 7.1). Близкост у иконографији епизода из хагиографских циклуса ова два светитеља већ су назначене у науци (уп. Шевченко 1983: 68, н. 3).

Занимљива је и сцена Јован поучава садукее и фарисеје (Проповед Јованова о секири), у којој Крститељу, у центру, прилазе два младића (сл. 3), идентификована у литератури као његови ученици, чије присуство се често понавља у сценама циклуса (Роси 1999: 178; уп. Катсиотис 1996: 146–149). Но, с обзиром на то да на осталим представама следбеници Јована Крститеља имају нимбове, за разлику од ових фигура, као и да су трске у њиховим рукама инспирисане посебним текстом – наиме, у питању је алегорија из Христовог обраћања народу после посете Јованових ученика (Мат. 11: 7; Лука 7: 24), требало би их пре схватити као представнике народа и учеснике проповеди која се одвија, уз садукее и фарисеје, насликане иза њих а поред епизоде Анђео одводи малог Јована у пустињу.

На сцени Јован крштава народ (сл. 4), три новокрштена младића нису урођена у воду Јордана, као што је обичај, већ их крштава у базену (Роси 1999: 179), према начину извођења овог обреда у крстионцима средњег века: присуство овог мотива, који карактерише и друге представе крштења из 13. века, на пример у циклусима посвећеним цару Константину и папи Силвестру или старијим илустрацијама делатности апостола, а ретко у циклусу Јована Крститеља иако има и таквих примера, повезује јеванђеоску причу са функцијом коју је грађевина имала у реалности (уп. Катсиотис 1996: 153–155, н. 462).

Следећи текст јеванђеља, у наредној епизоди приказан је Јован, праћен бројним учесницима, у тренутку када указује на Христа као истинског Месију (Роси 1999: 179), сл. 4). Приказивање младог Христа, са нимбом у који је уписан црвени крст, такође је ретка појава, јер стандардна иконографија ове теме подразумева представу Христа као зрелог мушкарца са брадом, како се иначе приказује и у византијској и источној уметности (уп. Катсиотис 1996: 149–151).

За значење циклуса важна је чињеница да је Крштење Христово испод Деисиса, и то испод представе Богородице, са нагљешеном појавом Св. Тројице, где је у централној оси представа Христа – Бога Сина, изнад кога је голуб, симбол Светог Духа, а у врху отворено небо као алузија на присуство Бога Оца овом догађају, док је испод фигуре Јована Крститеља композиција Јован упозорава цара Ирода (сл. 4). Пармско Крштење Христово понавља све најважније одлике византијске иконографије не само у диспозицији фигура и компоновању сцене, већ и у детаљима (Роси 1999: 179–180; уп. Катсиотис 1996: 152–154). Крст у руци фигуре која представља алегорију реке Јордана такође упућује на византијско и источно сликарство, где се повремено приказује овај мотив: по сведочењу ходочасника, место Христовог крштења на Јордану било је обележено крстом (ДАКЛ 1927: 2178–2179; за примере у сликарству, Мије 1916: 206).

Особеност показује и поједностављена композиција Јован упозорава Ирода (сл. 5) на којој недостаје представа Иродијаде, уобичајена у иконографији и у западној и у византијској уметности, где се ова сцена често приказује у оквиру тема посвећених страдању светитеља (Рушон Муилерон 2003: 355–356; Роси 1999: 180; уп. Катсиотис 1996: 188, н. 562).

Следи представа Одвођења Крститеља у тамницу (сл. 5) која се састоји из две узастопне епизоде, самог одвођења у тамницу и одашиљања ученика. Док је одвођење у тамницу често илустрована представа (Роси 1999: 180–181), ученици које Јован шаље Христу припадају ређе сликаним представама уопште у уметности (уп. Катсиотис 1996: 156–165).

Самосталан простор посвећен је Чудима Христовим, односно исцељењу слепих и хромих, како стоји у натпису (сл. 6), што је заправо наставак приче започете слањем ученика. У догађају поново учествују два ученика Јованова, истакнута нимбовима: њихово присуство је фигуративно признање препознавања од стране Крститеља и његових следбеника Христове божанске природе (Роси 1999: 180–181). Док иконографија одговара уобичајеним представама Христових исцељења, увођење ове сцене у циклус Јована Крститеља представља реткост: сцена се појавила у оквиру хагиографског циклуса у византијској минијатури у 11. веку, док је у западној уметности забележен један још ранији пример, из каролиншког доба. Касније, иста сцена наликана је у баптистеријуму у Фиренци, али другачије иконографије (Рушон Муилерон 1993: 41).

Укључивање представа стојећих фигура два ученика Јована Крститеља у циклус (сл. 6) је веома особена карактериста пармског циклуса, као што је већ поменуто (Роси 1999: 181).

Након ове „паузе“ у току историје, нит приче се враћа сценом Погубљење (Усекованије главе) Јована Крститеља (сл. 7), која, такође подељена у две наративне приче, обнавља византијске моделе ревидиране по западним искуствима (Роси 1999: 182). Приказ војника који вукући изводи Јована из тамнице припада нестандартним темама, док сам чин погубљења, познат у више иконографских варијетета, представља једну од најчешће сликаних епизода из циклуса Јована Крститеља. Особеност фреске у Парми је појава руке Бога Оца који благосиља клечећег светитеља (уп. Катсиотис 1996: 189–210).

Епизодом Иродове гозбе завршава се овај сегмент, без мотива Саломиног плеса, што је иначе мотив веома радо приказиван нарочито у западној уметности (сл. 7). Догађају присуствују, уз цара Ирода, и Саломе и њена мајка Иродијада (Роси 1999: 182), сви седећи за истим столом, док слуга доноси послужење а млада девојка тањир са главом Јована Крститеља, следећи раније установљену иконографију (уп. Катсиотис 1996: 166–188).

У целини, циклус посвећен Јовану Крститељу представља јединствени наративни тренутак у комплексној иконографској целини пармске куполе: сцене се, уз један изузетак, нижу хронолошким редом, при чему су наглашени најзначајнији догађаји из живота и страдања светитеља, док су у другој целини, која се састоји од циклуса посвећеног Авраму у лунетама, епизоде биране према симболичним разлозима, без поштовања временског следа (Гејмонат 2006: 31–36). Главни извор за циклус Јована Крститеља била су јевађеља, са изузетком сцене Анђео одоводи малог Јована у пустињу апокрифног порекла. Иако није могуће наћи непосредне ликовне узор за представе, низ особина и иконографских мотива има порекло или је преузет из византијске и источне уметности. Што се тиче стилских одлика, као и у целом комплексу, и на сценама посвећеним Претечи препознаје се транскрипција балканских и источних утицаја у западни језик романичког стила.

Блискост источног и западног културног круга, посебно изражена током 13. века, запажа се и на другим делима насталим у Емилији и у још неким центрима на Апениском тлу. Могуће је да су ови утицаји стигли у Парму преко Балкана. У стварању посебне културне климе и прихватању источних утицаја у Италији велику улогу је одиграо фрањеваки ред, чије је присуство како на Балкану тако и на тлу некадашњег Византијског царства и Свете земље добро документовано. Ово иде у прилог већ изнетој претпоставци у науци да су фреске у куполи баптистеријума у Парми настале заслугом припадника „мале браће,“ можда и самог фра Ђерарда Бокабадатија, који је током 1233. имао значајну улогу за историју овог града.

ЛИТЕРАТУРА

- Аронберг Лавин 1955: M. Aronberg Lavin, *Giovanni Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism*, *The Art Bulletin* 37, 85–101.
- Аронберг Лавин 1961: M. Aronberg Lavin, *Giovanni Battista: A Supplement*, *The Art Bulletin* 43, 319–326.
- Барони 2000: G. Baroni, *Niccolò IV*, *Enciclopedia dei Papi* [[http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-iv_\(Enciclopedia_dei_Papi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-iv_(Enciclopedia_dei_Papi)/)], датум приступа 1. 2. 2013.
- Бенати 2000: D. Benati, *Bologna nel Commonwealth mediterraneo - La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese*, in: Massimo Medica (ed.), *Duecento. Forme e colori nel Medioevo a Bologna*, Venezia: Marsilio, 87–107.
- Босковитз 1988-1989: M. Boskovits, *A proposito del „frescante“ della cupola del Battistero di Parma*, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, Prospettiva* 53–56, 102–108.
- Калцона 1989: A. Calzona, *Grixopolus Parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma*, in: A. C. Quintavalle (ed.), *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma: Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi Medievali, 243–277.
- Калцона 1996: A. Calzona, *GRIXOPOLUS*, *Enciclopedia dell'Arte medievale* [[http://www.treccani.it/enciclopedia/grixopolus_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/grixopolus_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)/)], датум приступа 1. 2. 2013.
- ДАКЛ 1927: DACL 1927, 2178–2179. (= F. Cabrol - H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris: Letouzey et Ane)
- Демус 1968: O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich: Hirmer
- Демус 1969: O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano: Ruseoni
- Дербс – Неф 2004: A. Derbes – A. Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in: H. C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, New York: The Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, 448–461.
- Данфорд 1974: A. Dunford, *A Suggestion for the Dating of the baptistry Mosaics at Florence*, *Burlington Magazine* CXVI/851, 96–98.
- Фикадори 1989: G. Fiaccadori, *Grixopolus pictor parmensis. Dal Battistero al Palazzo della Ragione*, in: A. C. Quintavalle (ed.), *Il Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma: Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi Medievali, 33–37.
- Фикадори 2000: G. Fiaccadori, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, *Archivio Storico per le province parmensi* LI, 457–479.
- Фругони 2007: C. Frugoni, *Il Battistero di Parma: guida ad una lettura iconografica*, Torino: Einaudi
- Гандолфо 1982: F. Gandolfo, *Gli affreschi del battistero di Parma, Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, in: H. Belting (ed.), *Atti del XXIV Congresso C.I.H.A.*, vol. 2, Bologna, 193–201.
- Гарднер 1979: J. Gardner, *Recensione*, in: H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, *Kunstchronik* XXXII, 63–84.
- Гејмонат 2006: L. Geymonat, *The Parma Baptistery and its pictorial program*, vol. 1, Ph.D dissertation [http://www.academia.edu/2179985/The_Parma_Baptistry_and_its_pictorial_program], датум приступа 1. 2. 2013.
- Геймонат, Пива, Сциреа 2006: L. Geymonat, P. Piva, F. Scirea, *Parma 1233: Pittura e iconografia in un Battistero gotico*, in: Paolo Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, Milano: Jaka Book, 509–515.
- Кафкал - Бизоњи 1978: G. Kafkal - F. Bisogni, *Saints in Italian Art/ Iconography of the Saints in the Painting of north east Italy*, Florence: Sansoni, 509–526.

- Κατσιотис 1987: A. Katsiotis, *L'ange conduisant saint Jean-Baptiste dans le désert à l'église de la Dormition à Vladimir*, Cahiers Balkaniques 11, 77–89.
- Κατσιотис 1996: A. Katsiotis, Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη, 1996, докторска дисертација [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/8576#page/404/mode/2up>], датум приступа 1. 2. 2013.
- Лазарев 1967: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino: Einaudi (= Лазарев 2004: В. Лазарев, *Историја возанџијског сликарства*, Београд: Бримо - Логос - Глобосино, 2004).
- Ломагистро 2011: B. Lomagistro, L'attività dei francescani in Dalmazia, Croazia e Bosnia nella prospettiva storico - culturale, in: V. Nosilia - M. Scarpa (eds.), *I francescani nella storia dei popoli balcanici nell' 8 centario della fondazione dell'Ordine*, Venezia: Archetipolibri, 71–114.
- Мије 1916: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV, et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris: Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.
- Медика 2000: M. Medica, *Duecento: Forme E Colori del Medioevo a Bologna*, Venezia: Marsilio Editori S.p.a.
- Паће 2004–2005: V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara/ il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di „maniera greca“ nel Veneto e in Emilia*, Зорграф 30, 63–80.
- Пађела 1993: E. Pagella, Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente, in: J. Le Goff - B. Zanardi - D. Broia et al (eds.), *Il Battistero di Parma. II. La decorazione pittorica*, Milano: F. M. Ricci, 117–128.
- Пази 1999: S. Pasi, Sulle persistenze bizantine nella pittura italiana del Duecento: l'Italia settentrionale, in: R. D'Amico (ed.), *Tra le due sponde dell'Adriatico - La pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, Ferrara: Edisai, 89–109.
- Квинтавале 1987: A. C. Quintavalle, *Il Battistero di Parma: il cielo e la terra*, Parma: Artegrafica Silva.
- Квинтавале 1989: A. C. Quintavalle, *Il Battistero di Parma. Il cielo e la terra* (Civiltà medievale), Parma: Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi Medievali [<http://digilander.iol.it/gogmagog/Cielo%20e%20terra/battistero.htm>], датум приступа 1. 2. 2013.
- Рагианти 1970: C. L. Ragghianti *Pittura murale in Francia. Secoli XII e XIII*, Critica d'Arte XVII, 32–35.
- Романо 1985: G. Romano, *Per i maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, Scritti in memoria di Carlo Volpe, Paragone 419–423, 10–16.
- Роси 1999: M. Rossi, Analisi iconografica degli affreschi duecenteschi, in: G. Schianchi (ed.), *Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano: Vita e pensiero.
- Роси Скарцанела 1984: C. Rossi Scarzanella, *Gli affreschi duecenteschi del Battistero di Parma. Origine dello stile - datazione*, Antichità viva 23/2, 5–14.
- Рушон Муилерон 1993: V. Rouchon Mouilleron, Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. Iconografia e organizzazione spaziale, in: J. Le Goff - B. Zanardi - D. Broia et al (eds.), *Battistero di Parma, II. La decorazione pittorica*, Milano: F. M. Ricci, 34–115.
- Рушон Муилерон 2003: V. Rouchon Mouilleron, Saint Jean-Baptiste au baptistère de Parme: naissance d'un cycle biographique, *Medioevo: immagine e racconto*, in: A. C. Quintavalle (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di studi* (Parma 2000), Milano: Electa, 349–359.
- Швајфурт 1943: P. Schweinfurth, *Die byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin: Florian Kupferberg.
- Шевченко 1983: N. Ševchenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin: Bottega d'Erasmus.

SAINT JOHN THE BAPTIST'S CYCLE IN BAPTISTERIUM IN PARMA

Summary

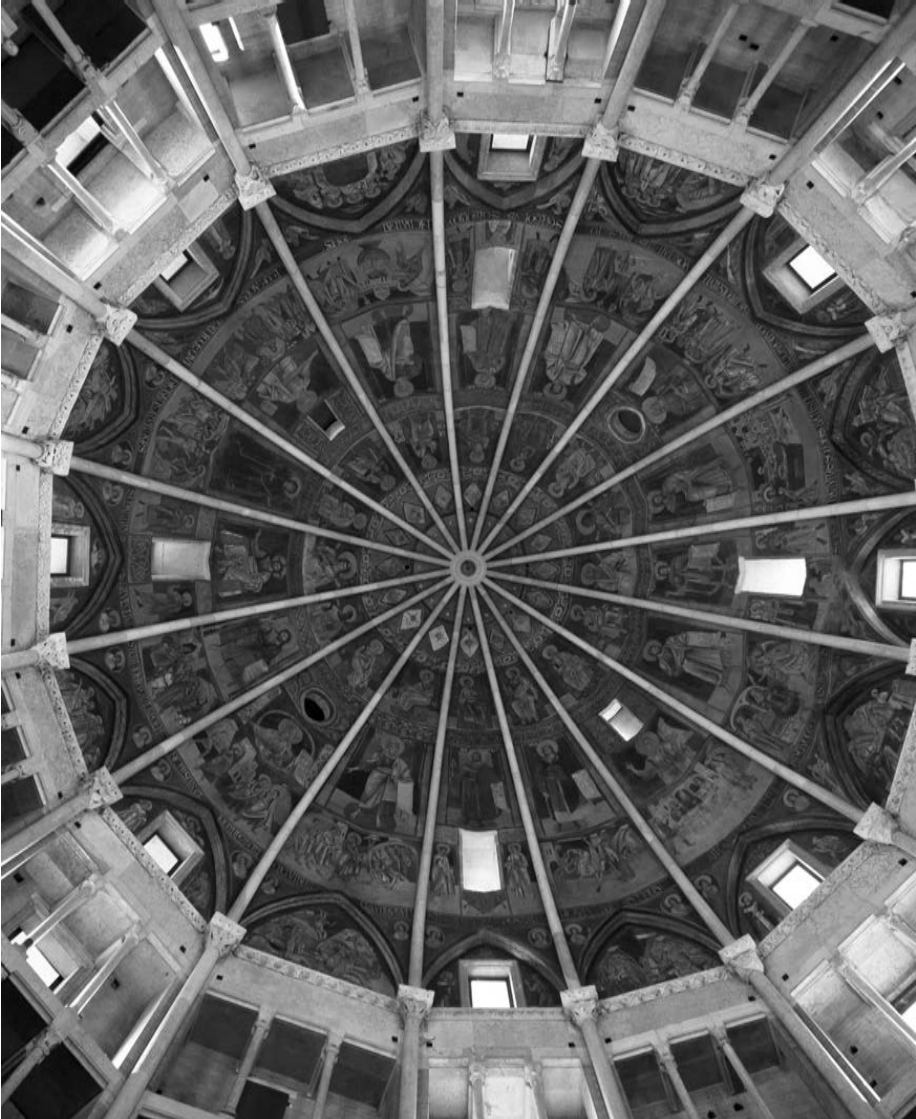
The text is dedicated to Saint John the Baptist's cycle in cupola of Parma baptisterium, as well as to the iconographic interrelationship between the Byzantine and Western art. The origins of the artists who painted the baptisterium is also the subject to numerous debates still taking place among scientific circles.

The cycle which is dedicated to Saint John the Baptist represents a unique narrative moment within a complex iconographic entirety of the Parma cupola. The scenes, with a single exception, are chronologically ordered, with the events from life and martyrdom of the saints. Although it is not possible to find the immediate painting models for the images, a set of characteristics and iconographic motifs can either be traced back to their origins or are taken from the Eastern art.

The mutual proximity of the Eastern and Western culture cycle, especially dominant throughout the 13th century, is to be detected in certain parts in Emilia and in certain parts of the Apennine peninsula. It is possible that the influences came to Parma via the Balkans. Franciscan order, whose presence in the Balkans as well as in Byzantium and the Holy Land is well documented, had a major role in creating this particular cultural climate and accepting the Eastern influences. The latter testifies to the scientific hypothesis that the frescos in Parma baptisterium cupola are painted due to the small group of the so called "little brothers", and possibly by Gherardo Boccabadati himself who, during 1233, had a significant role in creating the history of this place.

Key words: Parma, font, Saint John the Baptist, Byzantine influences

Sanja R. Pajić, Rosa D'Amico



Сл. 1: купола крстионице у Парми, 13. век



Сл. 2: Благовести Захарији и Јелисавети, Давање имена Јовану Крститељу, Рођење Јована Крститеља



Сл. 3: Анђео одоводи малог Јована у пустињу, Јован поучава садукее и фарисеје



Сл. 4: Јован криштава народ, Јован сведочи о Христу, Криштење Христово



Сл. 5: Јован прекорева Ирода, Одвођење у тамницу и Јован шаље ученике Христу



Сл. 6: Христ исцељује слепе и хроме и Стојеће фигуре ученика Јована Крститеља



Сл. 7: Страдње Јована Крститеља, Иродова гозба

Jasmina S. Ćirić¹
University of Belgrade
Faculty of Philosophy
Institute for Art History
Department for Art History

WRITING IN LIGHT: SAME AS DIFFERENT AT THE WEST FAÇADE OF ST. SOPHIA CHURCH IN OHRID²

The aim of this paper is to show the usage modality of photography dedicated to Late Byzantine architecture. On the example of Joseph Szekely's photographs of west facade of church St. Sophia in Ohrid (Macedonia) it is shown how the quality and framing of the photography determines what and how we see.

Key words: St. Sophia church in Ohrid, Late Byzantine Architecture, architectural photography, brickwork, ornament, Tree of Life

In Byzantium a technical sphere can be found and recognized in material culture and economy, particularly in handicraft production and can be also separated analytically when paying particular attention to innovations, inventions and discoveries in architecture. Among craftsmen were those who were engaged in brick and tile production. In Constantinopolitan architecture during the period of Palaeologoi (1261 - 1453) brick was used as one of the main types of the building materials. Particularly interesting are ornamented wall surfaces where the brickwork is of great architectural significance. But what do we know about the interpretation of messages, especially messages that visual representations have?

It is generally considered that the visual and verbal language are mutually connected and synchronized. Rhetorical structure of Byzantine literature, above all praises (encomia), ekphrases indicates often the material and aesthetical qualities of buildings, such as beauty (*kallos*) and magnificence (*megethos*). On the one hand, each ekphrasis is characterized by *saphiēneia* and *enargeia* which significantly can provide a range of responses on issues related to the volatility of Byzantine religious buildings (Hunger 1978: 170–178; Papaioannou 2011: 48–60). The study of visual imagery from a rhetorical perspective also has grown with the emerging recognition that visual images provide access to a range of human experience not always available through the study of discourse. Many human experiences however are unlike those captured by discursive symbols. As Jean Audigier explains, human experiences that are spatially oriented, non-linear, multidimensional, and dynamic often can be communicated only through visual imagery or other nondiscursive symbols (Audigier 1991: 4). Despite this, insufficiently accurate identification of exterior spatial syntax is reflected in the historiography of Byzantine architecture. To understand and articulate such experiences requires attention to these kinds of symbols. When we look at a Byzantine church, we often ask

¹ jciric@f.bg.ac.rs, Research Assistant

² This article is part of a projects: "Christian culture on the Balkans in Middle Ages: Byzantium, Serbs and Bulgars from 9th to 15th century" (177015) and "Medieval Art in Serbia and its European context" (177036) financed by Ministry of Science and Education of Republic of Serbia.

the following questions: Who made it? What is it for? When was it completed? These are valid questions that are often anticipated and answered in the captions to illustrations in books and numerous guides to historic buildings. For those also interested in the question “how?” information on the building techniques used might help us to understand further the skill of the architects.

As studies of visual rhetoric generate rhetorical theory, then, they challenge and question the linguistic boundaries of our rhetorical theories and provide a more holistic picture of symbol use. The important thing to note about this kind of understanding is that it requires photographic knowledge to catch pictorial details of architecture. Nevertheless, historiography of Byzantine architecture testifies on the contrary: usage of Polaroid type of photography which frames objects only in the language of its existence. To zoom on this topic: audience accepted detailed images of interior and the conclusions offered by those images, but big questions are: where are close looking and precise reading of the Late Byzantine architecture photographs, what is the nature of that photography?

The answer can be found only in our visual habits influenced by historiography and available photography of les espaces Byzantin. Something is for sure: it is not easy task to create readable photo with ability to carve defined area of expertise in complex research field such as Late Byzantine architecture. When photos are questioned for their closeness or sloppiness, the purpose is usually to elicit the historian’s covert agendas and to show how theory determines what and how we see. In historiography of Byzantine architecture, architectural ‘ideas’ at the late 13th and whole 14th century often were marked with qualities whom “quite possibly because of the visual habits thus engendered, we now underrate” (Krautheimer 1975²: 440).

Late Byzantine architecture most of all expressed its artistic possibilities on the surfaces of the walls, but those qualities were published insufficiently appropriate. According to the fact that brickwork ornamentation was used extensively in architecture starting from the end of 13th century until the Fall of the Empire, the façade has become transfigured skin of the church, important iconic image of architecture. Inadequate photography created numerous interpretational anachronisms. Almost missionary devoted to the idea of typological evolution one historiography branch has generalized its views of the late 13th century church as “the immutability of construction” and “the decorative patterning extends over the wall surface without regard to the architectural divisions” (Ousterhout 1999: 195). Exception is Thomas Mathews explanation of the aims of his photographic survey through Constantinople claimed that “Only on kind of brick-and-mortar basis can the historian safely proceed to the subsequent work of interpreting the monuments in their broader cultural setting” (Mathews 1976: xiii). Despite the increasing interest in the methodologies, techniques and contexts of Byzantine architecture, it seems that in the field of photographic contributions historiography has not moved from *status quo* of its reframing: *photographic coverage is far from real*.³ Another exception is the synthesis “Monuments of medieval Serbian Architecture of the 14th century in Povardarje” with illustrations of certain parts of the facades (Korać 2004). Two examples in the historiography of the art historical discipline focused on Late Byzantine architecture certainly are not enough so that it can safely be said that historiography has not moved from *status quo* situation: frame-locked images and the words that fail them.

3 European scholars have remained virtually unaware of great photographic archives as an inestimable research resource (Ćirić 2013).

That is the case with Joseph Shekely photographs published in the book of Robert Elsie “Writing in Light Early Photography of Albania and the Southwestern Balkans” (Elsie 2007) and photographs of St. Sophia church in Ohrid from 1863rd year (fig. 1). It’s a little known fact that Joseph Shekely in the Austro-Hungarian expedition was engaged in a tour of South Serbia and Albania (Schränk 1901: 655–674).⁴ In this expedition he spent ten days in Ohrid and its surroundings. One of his photos of St. Sofia church testifies state of preservice of the church from the west. It is the church seen with eyes at the end of the 19th century: total construction, the edges are marked to end the northwest and southwest corners, and a looming parts of donor’s inscription. According to Elsie’s explanations, that is the only church with panoramic view of the city in Ohrid region, except Monastery of St. Naum, which Shekely photographed in that expedition. Almost identical concept of west façade photographs were copied decades later (Čipan 1996: table 1–5). Image is focused at overall exterior appearance of the church. The consequences are two optical phenomena which gave the observer conformist position: blurred effect of the wall and as a result of wide-angle shooting the polychrome wall is oddly transformed into a monochromic illusion (Čipan 1996: table 5). When photographs as evidence are underexposed or does not exist, observer’s experience is transformed into fictional claims. Although frames are deciphered by recognizing who or what is actually depicted, framing at this level is constrained by the fact that it was photographed only what researchers recognized. Believe in the image is one of the most spectacular characteristics since the feeling of truth associated with the visible (seen to be believed) and the invisible (so that the visible finds its meaning in the invisible, Louth 2004: 109–120). Vojislav Korać, considering the peculiar treatment of the facade area in Late Byzantine architecture, noted that “understanding the artistic conception of a monument includes the interior of the facade, the external appearance of the wholeness” and that “the ornamentation of the facade is characterized by using bricks, stacking bricks with which the entire surface of the facade turns into a kind of tapestry” (Korać 2006: 209–210). West façade of St. Sophia church in Ohrid shows different image and different optical experience. In his article Vojislav Korać commented in particular studies dealing with the church of St. Sophia in Ohrid. Special attention he paid to the external architectonic workmanship and drawings of the facades (Korać 2008: 29–35). Nevertheless, brickwork is among the best works of its kind in

4 In Shkodra Székely took eight quite spectacular photos, no doubt the first ever taken of the town and its imposing fortress. Soon thereafter the expedition set out in two boats up the Drim river, passing Deja, Vjerdha, Shurdhah, Koman (two photographs) and Dukagjin. Székely, who had heavy equipment with him, was obliged to turn back and return to Shkodra by boat, while the rest of the members of the expedition continued their journey up the valley by land. The group was reunited in Prizren. Leaving Prizren, the expedition returned to the Black Drim and advanced southwards to Debar. Having arrived in Debar on 21 September 1863, Székely took two photographs. Struggling with the “photographic machine” and the wagon of plates he had brought with him, he needed a full two and a half hours to take one picture of a massive cliff. From Debar, they continued on to Struga on Lake Ohrid. Székely had ample time to photograph. Indeed eleven photographs were made of Ohrid and the surrounding region. His picture of St Naum appears to be the only photograph of the monastery before it was largely destroyed by fire in 1875. Unfortunately, publication of the photographs proved too expensive for the Viennese Academy of Sciences and the result was that the Székely collection, among the earliest photos ever taken in the southern Balkans, fell into oblivion. In 1889, thirteen of the photographs found their way into the volume *Makedonien und Alt-Serbien* (Macedonia and Old Serbia) by Spiridion Gopčević (1855–1936), but they were not attributed to Székely and were left undated. After that, the collection disappeared for over a century, to be rediscovered in the Austrian National Library in 2000 by Mark Cohen. The photographs are now archived in the Bildarchiv of the Austrian National Library in Vienna (www.bildarchiv.at).

the Late Byzantine architecture. The obvious intention is to create a facade like a real living picture. This intention is stressed by the rhythmic brickwork ornamentation in horizontal series of pilasters and arches. Particular attention was paid to diagonally laid bricks and rows of longitudinal rows set in zigzag lines placed within seventeen niches (fig. 2). The cross was made in a field that is approximately in the middle of the niche. It is interesting that Boris Čipán mentioned in his book so called *opus macedonicum* which he equates with cloisonné building system.⁵ At this point it is of particular significance to mention that in terms of continuity and brickwork ornamentation within the territory of the Ohrid Archbishopric can be discussed only about Constantinopolitan „mode“ of brickwork ornamentation. As intervisuality examples of Constantinopolitan façade ornamentation it can be specified brickwork at the apse of south church of Monastery Constantine Lips and Pammakaristos parekklesion/ Fethiye Camii,⁶ Vefa Kilise Camii or apse of the south church of Lips (Mathews 1976: 386). At this point, by photographic recomposing of façade images in new photographic totalities instead of “fish bone” motif we can see real nature of the ornament: depiction of Life Giving Tree motif the same as depicted beneath St. Archangel Michael next to west portal of the church (Mathews 1976: Ill.1; cf. Čirić 2012: 19–31). This particular motif, observed as ‘decorative’ unit represents powerful transmitter of complex exegetic messages expressed with rectangular cut bricks. Tree of Life is universal archetype because “On the walls all around the temple, in both the inner and outer rooms, he carved cherubim, palm trees and open flowers” (1 Kings 6: 29). Visually equivalent motives of Tree of Life are painted in the lower registers of the west wall of naos in St. Sophia church in Ohrid below depictions of Holy Archangels as gatekeepers of the west portal and Tree of Life (Fig. 14) (Tatić-Djurić 1989: 361–362; Gerov 2009: 435–442; Čirić: 19–31). Colored with blue or red, Tree of Life motives depicted right next to the west portal could be anticipation of an idea that the act of passing through the doors – as a result of mystery within the church – is mediator for restoration of Paradise lost since “This is the gate of the Lord, through which the righteous shall enter.” (Psalm 117: 19–20) (Tatić-Djurić 1989: 361–362; Gerov 2009: 435–442; Čirić 2012: 19–31). These ornamental units show the inherent connection between the portal and designing a wall, and the necessity of interpreting *the portal as an integral part of the wall*. Since that Tree of Life and transversal Z meander are placed under the portal, the image of the facade is dependent on the portal. West portal and porch with arches are units of the “space” of the wall surface which gave the pleasure to be seen as “the Wisdom of our time” lively illustrated in Byzantine “rhetorical realism” as the Economy of Salvation (Maguire 2011: 68). Second ornament at the west facade of St. Sophia church is geometric pattern formed with diagonally crossed bricks as in Holy Archangels church in Štip (Čirić 2012: 205–214). An adequate parallel is the central apse of Holy Apostles church in Thessaloniki, the central register of the west facade of the church of Holy Virgin Zahumska in Ohrid, northern register of Matejče church west facade, southeastern side of the apse and

5 „Mislenjeto za vakov naslov na graditelskiot opus na fasadnata zidarija, so koj se izgradeni srednovekovnite hristijanski spomenici i pretstavuva specifična teritorijalno ograničena samo na Makedonija i Epir... dosega ova materija ne e detalno obratuvana (...) sega mi stanuva jasno deka raznovidniot fasaden opus so naizmenično zagrađuvanje na kamenite blokovi od horizontalni redovi i vertikalno vmetnati tuli e specifična na teritorijata što gi zafaka geografskite granici na Makedonija i delumno Južna Albanija so Epir t.e. teritorijata što go sočinuva poširokoto jadro na Ohridskata arhiepiskopija sozdadena vo početak na XI v. I deka ne e bez osnova sugestijata na P. Miljković Pepok na vaka teritorijalno skoncentrisana specifičnost vo arhitektonski estetski izraz da i se pripiše nazivot opus macedonicum“ (Čipán 1996: 49, 50 – 51).

6 On selective replication in the Late Byzantium: Nelson 1999: 67–101.

south facade of church of Ljuboten.⁷ Remembering Metochites words about ancient culture and gratia in his endowment Christ the Chora Monastery it is necessary to note appropriation of ancient motif (Ševčenko 1996: *The Logos on Gregory of Nazianzus by Theodore Metochites*, 114–115). Identical design appears on the fence with Herm in Leptis Magna which is recognized as Chrystogram (Caffarelli 1967: 58), a fence with the Arch of Constantine Herm, Herm fence with the Theodosius obelisk in Constantinople, the southern wall of the aula of the Church of Bishop Theodore of Aquileia (Dagron: 2000, 230, fig. 1). It is symptomatic that the same motif painted on the balcony in the composition of transferring icons of the Holy Virgin and the front door which shows Christ in the composition of the Unbelief of Thomas at Blachernai (Arta) (Papadopoulou 2007: 22, 84). Finally, in Late Byzantine architecture the same brickwork ornamentation was executed on the apse of the south church of monastery Constantine Lips (Ćirić 2007: 326, сл. 19), east part of church of Christ Pantepopte (Krautheimer 1986: 361; Mathews 1976: 59; Freely 2004: 204–206) and the main façade of Tekfur Sarayi in Constantinople (Magdalino 2011: 177).

Understanding of these visual mechanisms, involves three mental processes: gathering data on what our visual experience and the concept of art historical discipline learned us to see,⁸ classification of “locked” architectural forms of pseudo-monochrome buildings, then making a catalog with brickwork ornamentation. Since the photos of the facade of St. Sofia church in Ohrid generally appear in the typical format virtually unchanged for over a hundred years of research, that contributed to the ‘invisibility’ of the bricks and artistic skills of the craftsmen who expertly took care about the fine interweaving geometric brickwork ornaments. This is also an appeal for extensive orientation to detail photographing of brickwork, its zooming and stressing of façade as truly immense skin, than writing in light of true condition of the building and its originality (Ousterhout 1992: 48–60). In this way it is possible to show with certainty the true artistic value of the facade, which is often misinterpreted. The most vivid example of using of façade images is appropriation of architectonic concept of St. Sophia in Ohrid. Appropriation is achieved in recently built church of St. John the Baptist in Akritochori, Sidirokastro in Greece (fig. 3) where Bishop of Zihna mentioned “the uniqueness of the church design in Sidirokastro in his sermon given 21st October 2012th (<http://www.romfea.gr/epikairota/14193-sidirokastrou-agapame-to-fanari>). St. Sophia in Ohrid is a unique work of architecture independent treatment zone on the facades of other contemporary beliefs about the characteristic of the Byzantine capital. The west facade is an expression of artistic concepts by which detail has independent value within the whole. Proposed thematic approach and methodological concerns should contribute to a better understanding of the arranging of the Byzantine walls in general as the act of ‘writing’ powerful ornamental messages, causing a message to be transferred in believers “mind eyes” as *exegetic transmitters*. In other words, simple ornaments represented various attributes of the Divine, whose presence they announced to the faithful before they even ventured into the church. That was sublimely explained by one of the greatest Byzantine scholars of all time Patriarch Photios’s: “For the viewer,

7 That ornament is located right next to Tree of Life at the apse of Holy Apostles in Thessaloniki. Rautman 1984:, 194; Korać 2008: 29– 35 (with bibliography); Korać 2006: 247, 255 fig.10. For Matejče: Ibid, 219, 239 fig. 18. For Ljuboten: Ibid, 114, 116, 125 fig.17, 127 fig. 21. The photograph of Matejče west façade (Fig. 6) published in this article was taken in November 2011th with the invaluable help of Dr Sašo Cvetkovski, director of the National Museum of Natural Science “Dr Nikola Nežlobinski” in Struga who provided me permission slip for photographing given by the Ministry of Culture of Republic of Macedonia.

8 Identical to Krautheimer’s conclusion about our visual habits (Krautheimer 1975²: 415).

with his twisting and turnings in every direction and his constant movements that the variety of the spectacle imposes on him, imagines that his personal experience is transferred to the church” (Photios, Homiliai 10.5).

In making more readable brick architectural text, the peculiarity of future research work on bricks should be noticed in façade treatment and sumptuous ‘décor’ of St. Sophia church in Ohrid. The context of brickwork ornaments when reexamined as highly iconic images assumes an entirely different purpose and meaning. To underline their significance and meaning, the Byzantine master builders framed them by arches which were further distinguished by ‘secondary’ symbols: those referring the Paradisiacal garden.

LITERATURE

Audigier 1991: J. Y. Audigier, *Connections*, New York.

Caffarelli 1967: V. Caffarelli - G. Caputo, *The Buried City: Excavations at Leptis Magna*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Čirić 2007: J. S. Čirić, *Artikulacija istočne fasade manastira Konstantina Lipsa u Carigradu*, u: Niš i Vizantija VI, 315–329.

Čirić 2012: J. S. Čirić, *Décryptage du mur : l'Arbre de Vie dans l'architecture byzantine tardive*, Collection of Works "Spaces of Memory: Art, Architecture and Heritage", Faculty of Philosophy, Belgrade, 19–31.

Čirić 2012: J. S. Čirić, *West facade of Holy Archangels church in Štip: Economy of the wall / Zapadnata fasada na crkvata na Svetite Arhangelj vo Štip: Ikonimizata na zidot*, PATRIMONIUM.MK Year 5, N°10, 205–214.

Čirić 2013: J. S. Čirić, *Optic desires: toward better understanding of wall arrangement at the late 13th century Byzantine Architecture*, In: *Before and After the Fall of Constantinople The Center and Peripheries of Byzantine World in the Turbulent Times Before and After the Conquests of Constantinople in 1204 and 1453*, ed. V. Stanković, Faculty of Philosophy - Pomme d'Or, Belgrade - Geneva, forthcoming.

Čipan 1996: B. Čipan, *Sveta Sofija. Katedralen hram na Ohridskata Arhiepiskopija, hronologija na arhitekturata*, Skopje.

Dagron 2000: G. Dagron, *Constantinopoli, la Roma d'Oriente*, Aurea Roma: Dalla città pagana alla città Cristiana, ed. S. Ensoli, E. La Rocca), Roma.

Elsie 2007: R. Elsie, *Writing in Light: Early Photography of Albania and the Southwestern Balkans / Dritëshkronja Fotografia e hershme nga Shqipëria dhe Ballkani*, Prishtina.

Freely 2004: J. Freely - A. S. Çakmak, *Byzantine Monuments of Istanbul*, Cambridge - New York.

Gerov 2009: G. Gerov, *Angelite - paziteli na vhoda*, Zbornik radovi Vizantološkog instituta 46, 435–442.

Hunger 1978: H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Munich, 170–178.

Krautheimer 1975²: R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965¹.

Korać 2004: V. Korać, *Spomenici srpske srednjovekovne arhitekture XIV veka u Povardarju*, Beograd.

Korać 2006: V. Korać, *Monumentalna arhitektura u Vizantiji i Srbiji u poslednjem veku Vizantije. Osobena obrada fasadnih površina*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 43, 209–229.

- Korać 2008: V. Korać, *Sveta Sofija u Ohridu, prostor, struktura, oblici - izvori*, Zograf 32, 29–35.
- Louth 2004: A. Louth, *The Ecclesiology of Saint Maximos the Confessor*, International Journal for the Study of the Christian Church 4, No. 2, July 2004, 109–120.
- Magdalino 2011: *Theodore Metochites, Chora and Constantinople*, Kariye Camii Yeniden, 169–215.
- Maguire 2011: H. Maguire, *Rhetoric and Reality in the Art of the Kariye Camii*, Kariye Camii Reconsidered, eds. H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul Arastirmalari Enstitüsü, Istanbul, 57–95.
- Marucchi 1912: O. Marucchi, F. Sägmüller, *Handbuch der christlichen Archäologie*, Berlin, Abb. 34.
- Mathews 1976: T. F. Mathews, *The Byzantine churches of Istanbul: Photographic Survey*, Penn. State University Press.
- Nelson 1999: R. S. Nelson, *The Chora nad the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople*, BMGS 23, 67–101.
- Ousterhout 1992: R. Ousterhout, *Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni*, Journal of the Society of Architectural Historians 51, 48–60.
- Ousterhout 1999: R. Ousterhout, *Master builders of Byzantium*, Princeton University Press 1999 (= 2nd paperback edition: Philadelphia 2008).
- Papadopoulou 2007: V. Papadopoulou, *Byzantine Art and its Monuments*, Athens.
- Papaioannou 2011: S. Papaioannou, *Byzantine Enargeia and Theories of Representation*, Byzantinoslavica, 48–60.
- Salvadori 2006: M. Salvadori, *Il tema del „paradeisos“ negli affreschi della Basilica Teodoriana di Aquileia*, Antichità Altoadriatiche 62, 171–184.
- Schrank 1901: L. Schrank: *Gedenkblatt zum 40jährigen Jubiläum der Photographischen Gesellschaft in Wien*, Photographische Correspondenz, vol. 38, nr. 494, November 1901, 655–674.
- Ševčenko 1996: I. Ševčenko, *The Logos on Gregory of Nazianzus by Theodore Metochites*, Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit, ed. W. Seibt (Vienna), 221–233.
- Tatić – Đurić 1989: M. Tatić – Đurić, *Archanges gardiens de porte a Dečani*, ur. V. Đurić, Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana (septembar 1985), Beograd, 359–366.
- Violante 2000: S. Violante, *Adlocutio di Constantino*, Catalogo (no 213), in: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (ed. S. Ensoli, E. La Rocca), Roma.
- www.bildarchiv.at
- <http://www.romfea.gr/epikairota/14193-sidirokastrou-agapame-to-fanari>

ПИСАЊЕ У СВЕЛОСТИ: ИСТО КАО ДРУГАЧИЈЕ НА ЗАПАДНОЈ ФАСАДИ ЦРКВЕ СВЕТЕ СОФИЈЕ У ОХРИДУ

Резиме

На примеру западне фасаде цркве Свете Софије у Охриду преиспитана је употреба фотографија у истраживањима архитектуре позне Византије и како је с тим у вези детерминисана *теорија поимања детаља* на фасади. Две фотографије цркве Свете Софије, снимљене од стране бечког фотографа Јозефа Шекелија 1863. године, упоређене су са савременим форматима фотографија и затеченим стањем грађевине разматраним у историографији византијске архитектуре. Посебна пажња је усмерена на методолошке транспутице настале употребом тзв. ‚frame locked‘ фотографија концентрисаних на тотал грађевине. Примена савремених методолошких приступа у фотографисању (макрозирање детаља широкоугаоним телеобјективом) резултовала је прецизнијом дескрипцијом орнамената. Указано је на реалну слику фасадне орнаментике која је у историографији остала незапажена иако представља *eo ipso* градитељске делатности позне Византије.

Кључне речи: Света Софија у Охриду, архитектура позне Византије, архитектонска фотографија, опека, орнамент, Дрво Живота

Јасмина С. Ђирић



Fig. 01. St. Sophia church, photography published in: R. Elsie, *Writing in Light Early Photography of Albania and the Southwestern Balkans*, Prishtina 2007, 50.



Fig. 02. West façade of St. Sophia church in Ohrid, photo: J. S. Ćirić



Fig. 03. Church of St. John the Baptist in Akritochori (Sidirokastro)

Горан М. Јанићијевић¹

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију у Београду
Одсек/ Зидно сликарство

ТАЧКА ПОСМАТРАЊА КАО МЕТОДОЛОШКО ПОЛАЗИШТЕ У САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ КАСНОАНТИЧКЕ УМЕТНОСТИ

У теоријској рецепцији и тумачењу уметничког дела неопходно је суштинско пориње које се налази у зависности од примарне перцепције. Када је о историјским стилевима реч, а наше разматрање се односи на уметност касне антике неопходна је таква претпоставка. То је показано на основу два огледа у којима се тежи реконструкцији примарне рецепције на основу гносеолошких претпоставки у самим артефактима али и културолошког контекста, дакле, предспреми субјекта који обавља коначну синтезу. У разматрању је примењен иконолошки поступак у једном реинтерпретираном виду а помоћу њега се посматрају и тумаче: један рељеф са Константиновим славољуком у Риму и Проконески саркофаг у Виминацијуму.

Кључне речи: теорија уметности, иконолошки метод, касноантичка уметност, рецепција, Константинов славољук, Проконески саркофаг

Поимање коначног смисла иманентног уметности, уметничкој епохи или само једном делу јесте процес чија је претпоставка његово посматрање. Премда наша тема подразумева научно-теоријску рецепцију уметности, предходно посматрање у оквиру уметничке комуникације примарног перципијента са уметничким делом представља незаобилазан и обавезујући догађај, који се извесно рефлектује у теорији. Иманентни смисао уметничког дела, открива се у процесу примарне рецепције, односно у његовом сусрету са савременим конзументом, чиме се заокружују креативни процеси. **Рецепција значењског смисла** на основу самог уметничког дела у бићу конзумента сасвим је довољна за констатацију (постојање) уметности и представља премису научно-теоријског бављења њоме. Упркос томе што је неопходно да примарни посматрач дела препознаје значењско у њему, у откривању иманентног смисла вођен је интуицијом тако да уметничка комуникација, у великој мери, почива на лаичким основама (Панофски 1975: 29). Стваралац, са друге стране, није обавезан према једном рационалном и зналачком откривању смисла; њега такође води интуиција. Доказ томе јесу велика достигнућа уметника – аутодидакта али и чињеница да су историјски стилови показивали извесну наивност у свом иницијалном периоду. Интуитивно је, дакле, пресудан феномен у креативној комуникацији и својствено је субјекту који ствара и другом – у чину перцепције. Обзиром на такве чињенице Ервин Панофски је склон тврђи: „ Да бисмо схватили ове принципе нама је потребна једна ментална способност слична оној коју поседује дијагностичар – способност коју не могу да означим до прилично дискредитованим термином „синтетичка интуиција“ и коју може боље развити неки талентовани лаик него неки стручњак – ерудита“ (Панофски 1975: 29). Може се закључити да је и субјекту који врши коначну синтезу и вредновање дела такође неопходна таква интуитивност. Ње-

1 dgjanicijevic@gmail.com

гова позиција се, стога, у одређеној тачки која се налази у оквиру референтног система уметничке рецепције и интерпретације, мора поклапати са тачком посматрања примарног перципијента. Таква подударност не мора нужно значити поистовећивање са њим у смислу једног поринућа у прошлост; треба се потсетити да свако уметничко откривање смисла потенцијално циља преко оквира раздобља у коме се догађа. Из ког разлога је онда потребно уважавати значењски садржај као скривницу иманентног смисла откривеног у примарној рецепцији?

Хронолошко-стилски проблем

Субјект који настоји да једно раније уметничко дело или историјски стил посматра на научно-теоријски начин, посеже за референтним системом који настаје у савременим околностима. Сасвим је очекивано да се значења (чак и фактурална) код перципијента две удаљене епохе не морају поклапати. Нарочита неподударност је могућа на естетском нивоу у односу на различита раздобља и просторе односно – на културу која је у (на) њима настала. Тако се може догодити, да један образован и референцијално поткован субјект у посматрању себи анахроне уметности промаши циљ; тј. да није био у стању да открије универзални као смисао иманентан њој. Из тог разлога је било могуће да Јакоб Буркхарт о касноантичкој уметности закључи следеће: „Чињеница је да се негде од половине II столећа уметност која је до тада цветала претвара у обично понављање, као и да од тада унутрашње осиромашење уметности и очигледна китњастост облика иду руку под руку“ (Буркхарт 2006: 260).

Поред тога што се, на основу овог примера показује да естетика не може бити превасходно полазиште у научно-теоријском посматрању уметности, променљивост естетског осетила кроз време, подсећа на аналогне појаве у ширем културолошком смислу, посебно на пољу значења којима обилује свет визуелних представа.

Културолошки метод Јакоба Буркхарта са друге стране, показује се као значајан управо на нивоу знаковног тумачења у односу на одређено раздобље. Културологија се ипак, у савременој теорији уметности, не може узимати за полазиште, будући да се код поменутог аутора и још у већој мери – у примени метода уметност схвата као последица других културних чинилаца. Таква претпоставка неодржива је из више разлога:

1. Уметност (приказивачка) претпоставља независност у формулисању одређеног стила у смислу да не исходи из мишљеног наслеђа (философије, науке).
2. Културолошке претпоставке једног раздобља односе се на све сегменте културе на сличан начин.
3. Није могуће утврдити поредак културних чинилаца нити према хронолошком нити према вредносном критеријуму.

Чак и уколико занемаримо могућност да се одређена појава као носилац значења може најпре појавити у приказивачким уметностима а потом, на пример, у филозофији и књижевности не можемо одбацити другу – о симултаном појављивању феномена и њиховом међусобном прожимању. Хронолошко-последично систематизовање феномена незахвално је код конструисања културолошке слике и нарочито у сагледавању уметности једног раздобља. Научно-теоријски приступ, према иконолошком методу али и интенцијама савремене те-

орије, своје полазиште налази у самом делу које посматра као примарни извор. Смисаоно-сазнајне могућности стога, треба у највећој мери очекивати у приказаном. Извесну потврду или доказивање на тај начин откривеног смисла могући су консултовањем ширег културолошког плана и то се, у систему Ервина Панофског, појављује као контролни принципи.

Како би се такво становиште рефлектовало у теорији касноантичке уметности? Пре него што се, на основу једног примера, покаже функционалност система, потребно је нагласити да је реч о веома сложеној, вишеславној уметности епохе која, по свему, до данас није у потпуности осветљена. Хетерогеност стилских одлика, мултикултуралност и синкретичке основе касноантичке уметности представљају извесне потешкоће у конструисању јасног и једноставног референтног система.

На примеру једног од рељефа из циклуса Константиновог славука где је приказано обраћање сенату и народу (сл. 1) трагало се за унутрашњим смислом на основу опаженог. Синтеза два композициона модела (аксијалног и подужно-перспективног) указује на унутрашњу противуречност, која, по правилу, представља развојни чинилац уметности. Тако и пре иконографске анализе можемо претпоставити, да је за савременог перципијента дело представљало авангарду. Извесне назнаке нове уметности могу се наћи на рељефима Галеријеве задужбине са форума али је и тамо централни садржај симболички представљен. На Константиновом рељефу, у тачки сучељавања свих аксиометријских координата представљен је сам император. Преглед иконографије рељефа од републиканског раздобља до касног царства открива нам доследну примену подужно-перспективног модела, профилног приказивања ликова и доживљај императора као *princeps-a*, односно – првог међу једнакима. У нашем примеру налазимо владара који је схваћен као *divus*. Константинова фронталност појачана је фланкирањем представама Хадријана и Марка Аурелија као и малим главама хермула са трансене постављене на Форуму (сл. 2). У предиконграфској дескрипцији, следеће место заузимају полупрофилно приказани сенатори и грађани у симетрично позиционираним групама. Једни су постављени више горе док су други смештени ниже - доле, што је, према закону растуће, инверзне перспективе послужило за сугестију дубине форума. Перспективни модел истовремено открива да је дубина схваћена више метафизички, тако да се стиче утисак да је реч о некаквом алтернативном виду егзистенције у односу на историјско-природну. Када су обликовани прикази овог историјског догађаја мислило се на њихов универзални смисао односно исход у вечности. Повезивањем прошлости (догађај је у тренутку обликовања рељефа већ био прошлост као и раздобље Хадријана и Марка Аурелија) са садашњошћу, на један мистичан начин се оприсутњује будућност. Тако се открива иманентни смисао уметничког дела; не само што се од својих почетака не осврће на могуће у историјском контексту већ у једној појави или догађају открива друге – духовне појаве и догађаје. Смисао се дакле открива на једном духовном плану, у феномену уметничког, а опажено га тек наговештава, даје му могућност трајног присуства.

Будући да је већ било речи о свим иконографским елементима овог рељефа (Јанићијевић 2012), овом приликом ћемо се фокусирати на саму представу Константина Великог. Од приказа сенатора и грађана разликује се по положају и одећи, која га чини посебним чак и у односу на предходнике – добре царева. Његов централни – централни, издвојен и од свега различит положај тела и костим доводе ову представу у везу са тетрархијским, оријенталним дворским церемо-

нијалом, односно обичајем да се цар представља у приступној дворани односно апсиди базилике *tait a tait* у односу на оне који му приступају. Следећи корак у развоју култа представљало је смештање императоровог кипа у апсиду базилике, у чему се огледа прожетост политичких и уметничких чинилаца. Оријенталне основе тетрархијског дворског церемонијала сада повратно објашњавају иконографију одабраног примера. Но, уколико бисмо кренули да на основу њега тумачимо овај рељеф извесно би смо дошли до закључка да је он меморијска слика једног историјског догађаја и остали бисмо ускраћени за есхатолошки контекст који у основи постулира иманентни смисао ове представе. Такође бисмо у тој конструкцији препознали феномен издвајања појединих ликова из поворки са римских рељефа и њиховог окретања ка посматрачу што у основи представља потенцијални постулат слике која тражи побожност (Герке 1973: 19).

Тачка посматрања дела касноантичке уметности према иконолошком методу на примеру Проконеског саркофага из Виминациума

У лапидаријуму Народног музеја у Пожаревцу налази се, данас, један камен саркофаг са представама гирланди, хермула, трачког коњаника и жене која тугује на чеоним страницама (сл. 3, Томовић 1999: 69–82). На основу сличности са примерцима из Бугарске и луке Сочи, сматра се да је изграђен у Проконесу у Малој Азији и да је допремљен преко Црног мора у *Moesia*-у *Superior*. Елементи за иконографску анализу јесу следећи: испод јастучастог поклопаца исклесане су гирланде као „окачене“ на угловима и ширим бочним странама. Између њихових крајева и приказане су мале главе-хермули. Континуитет гирланди чини да се цео приказ показује као венац који обухвата одар покојника. На изванредан начин постоји сугестија да је он уздигнут, да је његово право место горе и да је смрт доживљавана као сан у небеском станишту. Ту је, ако обратимо пажњу на хермуле, као окружен душама раније преминулих сродника у својој небеској и вечној егзистенцији. Такво запажање се поклапа са тумачењем сликаних гирланди и хермула у старохришћанској гробници у Јагодин Махали у Нишу као и у римским катакомбама које је објавио Лазар Мирковић (Мирковић 1974: 5–25). Веома слична иконографска схема може се констатовати на једном далеко познатијем споменику – саркофагу Свете Хелене из Ватиканских музеја (сл. 4). Начињен од порфирита у време владавине Хадријана (Ригл 1927: 207) представља прототип мноштва касноантичких саркофага у које се, према иконографији и стилу, може убројати и наш пример. Увођењем Хелениног саркофага у оквир наше теме, долазимо до извесне контраверзе, која се, коначно, може показати и као кључ за разрешавање иконолошког смисла. Уколико Риглово датовање прихватимо као неоспорно, тада озбиљно доводимо у питање Буркхартову тезу да је порфирит уведен у касноантичку уметност у време тетрархија како би, као скупocen материјал, указивао на њихову моћ и славу (Буркхарт 2006: 261). Јакоб Буркхарт такође пориче ширу употребу белог мермера у овом раздобљу везујући га за класичну римску уметничку традицију. Обилна продукција мермерних саркофага, рељефа и скулптура слободних у простору у тетрархијском раздобљу где као и на порфирним споменицима доминира колоризам указује нам на то да материјал није условљавао стил како је то Буркхарт сматрао. Начин на који су обликоване представе у белом мермеру у касноантичким интерпретацијама разликује се од методе класичних скулптура у хеленској и класично – римској традицији али је присуство животног реалитета у идеалистичком концепту још

увек њихова тежња. Класичне представе касноантичке епохе, са друге стране, показују један дух који је, само њој својствен. „Пожаревачки саркофаг“ са гирландама, клесан је, у белом (проконеском) мермеру као и мноштво касноантичких мермерних из тетрархијског раздобља, на основу чега се може закључити да материјал у широј употреби до времена Константина Великог. У империјалној тетрархијској уметности, у великој мери евоциран је класичан стил али који је реинтерпретиран помоћу нових технологија и поступака а у иконографији – класичне теме добијају нови смисао. Сложеност стилске и иконографске анализе посебно долази до изражаја у раздобљу касне антике и веома је могуће да субјективизам истраживача доведе до површних чак нетачних тумачења. Управо у таквим околностима неопходне су прецизније референце као коректив у слободно формулисаним и широко схваћеним тезама. „Такав коректив у ствари постоји: он се исто тако налази у сфери историјској фактицитета, који нам и овде означаје границе које „насиље“ тумачења не сме да прекорачује ако не жели да постане она „фантазилогаричка самовоља“. Општа повест духа која нам разјашњава шта је сходно погледу на свет било могуће у одређеној епохи и одређеној култури – није ништа друго до повест уобличавања која обележава обим могућности представа“ (Панофски 1999: 140–141). Премда стилска хетерогеност артефаката касноантичког раздобља има аналогије и у разнородном пореклу иконографије, дубљи иконолошки откривен смисао разрешава унутрашње питање епохе и смисао савремене уметности.

То је могуће на основу прецизног и веома сложеног референтног система који своје полазиште налази у разумевању и тумачењу симбола и значења, којима обилује касна антика. Стилска и иконографска сложеност је уочљива и на примеру проконеског саркофага из Виминацијума. На мањим бочним странама приказани су херојски коњаник и жена која тугује (сл. 5–6). Према гирландама и хермулима који су обликовани у пуној пластици и хеленско-римској класичној традицији, плићи, линеарно представљени прикази коњаника и жене делују готово наивно. Нама неспојиви стилски модели изгледа да су природно прихватани код савременика и за то постоји мноштво примера. Еклектички креативни и рецептивни дух касне антике могао је прихватити хеленске, римске и оријенталне елементе на нивоу иконографије, естетике и стила, све на једном месту. Представа жене која тугује има своје узорне у класичној хеленској уметности надгробних стела, тако да, на овом саркофагу, сведочи касноантичку обнову идеала прошлости. Дубљи иконолошки смисао двеју представа могуће је утврдити на основу популарности антитеза у овом раздобљу. Идеја о мистичном браку преосмишљена је у концепт вечне егзистенције и схвата се као „лек“ против бесмртности. Уколико херојски коњаник представља мужа односно дивинизираниог покојника, жена која оплакује јесте његова антитеза односно допуна (Герке 1978). Тако се може закључити да је иконографија антитетичких парова постулирана феноменом непрекидне смене елемената или међусобног допуњавања у духу касноантичке есхатологије. Такве представе су код савременика, могуће неког ратног ветерана и његове одане жене, морале изазвати дивљење и узбуђеност. Узрок томе, по свему, не треба тражити у стилском јединству или врхунском мајсторству клесара већ у чињеници да је уметност била у стању да разреши суштаствене недоумице човечанства. Доживљај савременика, који су посматрали саркофаг у тренутку кад је коначно довршен обавезујући је чинилац за субјекта – истраживача који на основу озбиљнијег референтног система открива иманентни смисао једног касноантичког артефакта, његове онтолошке постулате.

ЛИТЕРАТУРА

- Буркхарт 2006: J. Burkhart, *Doba Konstantina Velikog*, Sremski Karlovci/Novi Sad.
- Јанићијевић 2012: Г. Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадижме*, Београд.
- Герке 1978: F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad.
- Мирковић 1974: Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад.
- Панофски 1975: Е. Panofski, *Ikonoške studije*, Beograd.
- Панофски 1999: Е. Panofski, *O umetnosti*, Bogovođa.
- Ригл 1927: А. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien.
- Томовић 1991: М. Томовић, Проконески саркофаг са гирландама из Виминацијума, *Зборник радова Народног музеја Пожаревац*, Пожаревац.

METHODOLOGICAL POINT OF VIEW AS A STARTING POINT OF THE MODERN THEORY OF LATE ANTIQUE ART

Summary

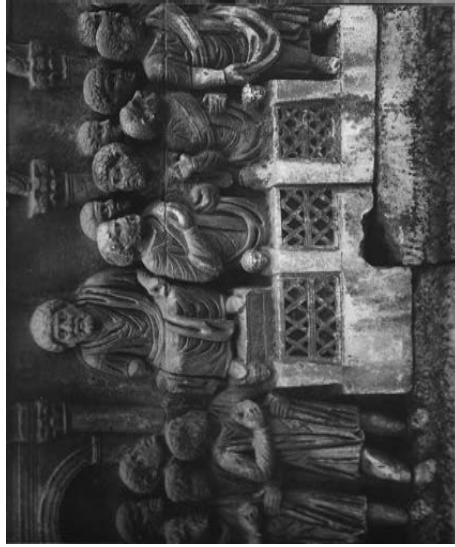
As the late antique art in the early Christian period the reign of Constantine the Great architect rounded appearance as the last in a series of forms, artistic heritage shows central characteristics that are reflected in the spirit of the epoch. On the basis of early Christian churches in which it can be concluded prospective longitudinal/axial model and investigate the influence of local reflections (Rome, Asia Minor, Jerusalem) liturgical practices as well be contemporary aesthetic senses. Interpretation of the arts as a result of certain wishes in a way Alois Riegl and round on the basis of the interpretation iconological method Panofsky and Belting allows, using it as a source, show you the other culturally specific factors, in this case the period of Constantine. In this way we are able to summarize the important facts about the nature and patterns of the early Church, and Constantine's attitude towards it.

Key words: Antique art, longitudinal/axial, iconological method, Constantin the Great.

Goran M. Janićijević



1. Константинов славолук, детаљ, мермер, Рим 316.



2. Константинов славолук, детаљ, мермер, Рим 316.



3. Проконески саркофаг, мермер, IV столеће, народни музеј Пожаревац, (Фотографија Бебине Миловановић)



4. Хеленин саркофаг, порфирит, 320, Ватикански музеји



5. Проконески саркофаг, детаљ, мермер, IV столеће, Народни музеј Пожаревац,
(Фотографија Бебине Миловановић)



6. Проконески саркофаг, детаљ, мермер, IV столеће, Народни музеј Пожаревац,
(Фотографија Бебине Миловановић)

Предраг Н. Драгојевић¹
 Универзитет у Београду
 Филозофски факултет
 Одељење за историју уметности

СТРАТЕШКИ ЗАДАЦИ И НАСЛЕЂЕНА ПРАКСА У ПРОЈЕКЦИЈАМА РАЗВОЈА ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ²

У раду су као упориште коришћена систематска истраживања историје уметности (почеци и основе; развој и елементи; једна национална школа и реални проблеми постојања и праксе) да би се анализирао стратешка питања (као што су економска основа, законски оквири, техничка подршка, формирање кадрова, развој самосвести), која у преласку у 21. век добијају посебан облик у амбијенту кризе и транзиције, информатичке револуције, болоњског процеса и глобализације. Указује се на неке недоречености у развоју ове дисциплине, које отежавају суочавање са наведеним изазовима.

Кључне речи: историја историје уметности, методологија, историја уметности, писање о уметности, стратегија развоја

Може се препознати неколико основних стратешких задатака које решава свака дисциплина и на њој заснована струка кад размишља о свом опстанку и развоју: питања економске основе, законских оквира, техничко-технолошке подршке, формирања кадрова, коначно и развој самосвести. Сви ови задаци нарочито су наглашени, или су постављени на нов начин, на преласку у нови миленијум, у амбијенту економских и социјалних промена (криза на западу и транзиција на истоку), околностима технолошке тј. информатичке револуције (дигитализација), процесу опште реформе високог образовања (тзв. болоњски процес) и у време када, случајно или не, историја уметности убрзано трага за сазнањима о своме идентитету.

Решавање поменутих задатака у случају историје уметности, међутим, не зависи само од актуелног облика у ком се они јављају, него и од наслеђеног стања развоја ове науке. Штавише, могло би се упозорити да наслеђена пракса представља много већи „проблем“ него што су то изазови новог доба. Све би се, стога, могло и другачије формулисати: то на који начин ће историја уметности одговорити озбиљним захтевима новог времена, зависи углавном од њених „стarih навика“ и досадашњег степена развоја. Стога су сасвим природна тражења нових идеја и концепата историје уметности³ и разумљиви су упозоравајући гласови да се она изгубила, нестала, постала ирелевантна, у новим системима наука о ста-

1 pdragoje@f.bg.ac.rs

2 Рад је завршен на пројекту МНТР 47019 Традиција и трансформација: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији – потпројекат Стратегије баштињења.

3 Сви радови историчара уметности представљени на овогодишњем скупу у ствари указују на потребу за таквим тражењем, показују поједине досадашње примере или их сами уводе и демонстрирају.

рини, наслеђу, уметности...⁴, а који се – више или мање експлицитно – залажу за одређене радикалне промене.

Историја уметности заиста не постоји као објективна појава. Постоје историчари уметности, људи који су прихватили и развијали један концепт тумачења сачуваних ликовних дела и разних других извора везаних за њихов настанак, пријем, чување, излагање, разумевање, употребу... Разматрање начина на који се тај концепт формирао има, по себи, функцију „установљавања“, „потврђивања“, „институционализовања“ једне дисциплине, али служи и за препознавање тачака око којих су у њој потребне и могуће измене у схватањима и пракси. Као што ће се видети, тешко да би се преко ових тачака могла направити праволинијска пројекција развоја историје уметности у овом веку, с обзиром на то да многа питања још нису решена. Пројекција развоја историје уметности у 21. веку може се извести укрштањем линије њеног историјског развоја и неких актуелних стратешких праваца развоја.

Питање настанка историје уметности

Изгледа невероватно, али у вези са дисциплином која се наизглед успешно развија, практикује и преноси новим генерацијама везана за низ институција науке, образовања и културе (институти, универзитети, школе, музеји, галерије, медији) не постоји јасна представа о моменту њеног настанка, а са тим у вези ни слагање око једног много важнијег питања – дефиниције историје уметности. Ако се, при истраживању тог питања, као извор узму и разни текстови о уметности и архивска грађа о ауторима тих текстова, а као упоришта тумачење ових извора узму методе историјског истраживања, онда се кристалишу три теме: Винкелманов систем размишљања о уметности средином 18. века, затим европско конструисање појма историја уметности у периоду од Винкелмана до краја 20. века и на крају локални покушаји тумачења уметности – у нашем случају, српски почети у писању о уметности од краја 18. и током 19. века.

Оваквим, чисто историјским приступом кроз литературу о уметности препознаје се историја уметности као научна дисциплина или бар дисциплина са научним амбицијама: Винкелман се прво формирао као научник, па је онда изабрао уметност за предмет свога проучавања, дефинисао циљеве, почео да им прилагођава њему познате методе, развијао терминологију и поступак описа, анализе и објашњења, да би дошао до закључка о правилностима у вези са начинима настанка, развоја и нестајања уметности (Винкелман 1755; исти 1764; уп. Драгојевић 1992, 105–136).

Одмах су уследила признања за стварање научног инструмента којим би се разумела и проучавала уметност, али је ипак европско конструисање појма историја уметности ишло у правцу истицања личности историчара уметности и њихових текстова, а не ка разумевању принципа рада. За разлику од естетике, која после свог оснивача Баумгартена има своју историју, а у текстовима старијим од њега ретроактивно препознаје своју *предисторију* или предисторију својих идеја, историја уметности није направила ту поделу. Како су временом постепено довођени у питање елементи Винкелманове теорије (терминологија, укус, идеја о успону и паду уметности, идеализам) па и историографска тачност, тако

4 У том смислу је посебно значајан рад др Д. Булатовића са овогодишњег скупа, о дигитализацији и променама парадигме у историјској науци о уметности.

се и сећање на њега утопило у историју историографије или у историју једног уметничког периода у чијем је стварању учествовао својим текстовима. Накнадна присећања на Винкелмана показују да је историја уметности у међувремену понекад откривала већ откривено (уп. Драгојевић 2011а: 11–22).

Стога је једно локално писање о уметности (које није и провинцијално, с обзиром на доступност извора, литературе, бројност интелигенције и начин њеног школовања), засновано на учењу из развијенијих средина, могло да се развија само кроз дуготрајно и мукотрпно искуство постепеног откривања и примене оних елемената научног рада до којих је Винкелман дошао другим путем: за оно што је он остварио у десетак година између 1755. и 1764. српским ауторима је био потребан период од стотинак година, од краја 18. до краја 19. века (уп. Драгојевић 2010). У основи, то је потврда да је размишљање најплеменитији и можда најтежи пут ка истини, доступан само изузетнима, учење најлакши и погодан свима, а искуство најболнији и најспорији начин.

Питање развоја и елемената историје уметности

Закључак претходног разматрања, да је историја уметности научна дисциплина упућује да се, за сагледавање њеног развоја, као упориште узму идеје из литературе о науци (историја науке, филозофија науке, теорија сазнања, логика, општа методологија), да би као извори послужили текстови, углавном европских, писаца о уметности, њихове биографије, историје институција, и слично. Из тако постављеног истраживања издваја се најпре хронолошки низ аутора из периода 18. до краја 20. века значајних за развој ове научне дисциплине због њихових специфичних, оригиналних, доприноса. Када се затим ти доприноси сажму и класификују, добијају се скица за историју историје уметности, нацрт њених теорија уметности, као и схема методологије.

У овом доста идеализованом моделу, историја уметности се сагледава као заједнички духовни производ више европских нација. Већ у 18. веку препознаје научна основа ове дисциплине (разматрања о предмету, циљевима и смислу проучавања, опис, анализа, објашњење, учовање правилности, најзад и контрола над предметом проучавања, што подразумева деловање на уметност а и покушај предвиђања њеног развоја). У 19. веку уследило је стварање појединачних метода (Буркхарт 1953; Шпрингер 1860; Морели 1890; Варбург 1996), као и увођење приступа уметности из других дисциплина, а до средине 20. века развијена је идеја о мултидисциплинарности. Развој метода био је основ и за формирање универзитетске наставе из предмета историја уметности од средине 19. века, што је допринело процесу њене професионализације, који је заокружен у 20. веку, али је заострио стално присутно питање односа према друштву и односа унутар струке. С повећавањем броја стручњака дошло је до појаве различитих струја или школа мишљења.

Процес конституисања науке и струке праћен је сталним иновацијама, међу којима су нарочито препознатљиве оне суштинског али пролазног карактера, везане за историјски период: одређени концепти, филозофске позиције (Тен 1955; Касирер 1978; Зедлмајер 1970) и, нарочито, укуси мењали су се из деценије у деценију; и поред периодичних покушаја (почетком 19. па опет почетком 20. века) да се уклоне у интересу стварања „објективне“ науке, ови елементи битно су одређивали облик историје уметности.

У читавој историји ове науке, историчар уметности никад није постао оруђе надиндивидуалне науке већ је, напротив, увек изнова дефинисао своју дисциплину и њен предмет, преиспитивао постојеће концепте и методе и уносио у ову науку свој дух, креативност, идеје, али и (добре и лоше) особине личности.

Отуда и врло различите представе не само о историјском развоју историје уметности (Култерман 1996; Бауер 1979), него и томе шта она јесте, каква је њена методологија и где су правци њеног будућег развоја (Бјалостоцки 1981; Бечман 1992; Белтинг 2002) односно, како она завршава (Белтинг 1995). Извесно је једино да су, овде поменути, битни процеси развоја у њој трајали по стотинак година; да је процес формирања националних школа историје уметности приведен крају почетком 21. века (уп. Рампли 2012). Неки су у јеку, као на пример процес увођења мултидисциплинарности, којим су покренута питања односа међу наукама која дуго неће бити решена. Крајем 20. века препознато је, и отворено, питање етике као битне основе у раду историчара уметности: потпуна слобода у раду (при избору теме, метода, додатних приступа,⁵ начина излагања сазнања, итд) носи са собом и потпуну одговорност; то је рад који није заснован на уџбеничким методима и дефинисаним протоколима, него на одређеном систему вредности и схватању дужности, обавезе или одговорности (према уметнику, уметности, истини, науци, заједници...) а зависи од морала времена или групе којој историчар уметности припада (Суботић 1993: 24–36).

Може се рећи да модел добијен из оваквог истраживања обухвата: изворне методе историје уметности, посебне приступе настале из сарадње са другим дисциплинама, њихову научност по елементима (опис, анализа, итд), историјски променљиве елементе, трагове друштвених околности (развијеност средине; њен став према уметности, према науци и према науци о уметности; став историчара уметности према средини; односи унутар популације историчара уметности), психолошке утицаје (у распонима од општих функција, преко карактерологије до специфичних црта личности; од младог до старог; од здравог до болесног) и на крају питања етике. Ово представља „координатни систем“ којим се може описати сваки процес у овој науци, али и сваки текст о уметности.

Питање специфичности једне националне школе

Када се поменути модел употреби као упориште, а као извор узму подаци о једној националној, рецимо српској историји уметности (текстови о уметности, биографије истраживача, историје институција и друга неопходна историјска грађа) добија се прецизнија, реалнија и примењивија представа о историји уметности.

Наиме, док су се у представи о целини историје уметности могли лепо препознати општи токови – отуда можда и изводити предвиђања о даљем развоју – догле се у слици развоја једне националне школе лакше могу препознати реалне препреке том развоју.

Видимо да је у српској литератури о уметности, историја уметности током 19. века била тек стварана, а установљена је у првој половини 20. века. У том периоду, упознала је главне методе европске историје уметности као што су⁶ фактографски (Петковић 1924), иконографски (Мирковић 1931), културолошки (Ка-

5 Позајмљивање знања или метода других научних дисциплина.

6 Овде наводим само карактеристичне, "школске" примере употребе одређених метода, и то везане за ауторе који су их највише користили.

шанин 1926), атрибуциони (Симић 1933), иконолошки (Радојчић 1939), упоредни и успевала у покушајима да их примени и модификује (уп. Драгојевић 2012).

Штавише, развила је и приступе нешто шире од само историјскоуметничког, узгред или систематично ослањајући се на знања или методе других дисциплина: археологије (уп. Драгојевић 2011б), историје, социологије (Марић 1939), психологије, технике, математике па и књижевности (уп. Драгојевић 2011в) и постепено је тежила мултидисциплинарности.

У примени метода је развијала све елементе науке као што су дефинисање циља истраживања, уочавање проблема, научни опис предмета, анализа, објашњење, уочавање правилности, употреба логике, терминологија, контрола над предметом проучавања кроз критику, заштиту споменика и културну политику; такође, неке променљиве елементе који зависе од епохе (препознаје се филозофија субјективизма, највише позитивизма, касније се појављују функционализам и структурализам; укуси прате модерну уметност; концепти у распону од винкелмановског „успона и пада“ па све до Риглових идеја).

Ипак, историја уметности је до средине 20. века остала наука у почетном стадијуму развоја, због разних препрека. У неразвијеној и сиромашној средини, борила се за опстанак и против неразумевања околине и против нестручне конкуренције, али није изградила свој итнегритет, те је стога остала под идеолошким, политичким и другим социјалним утицајима; то је имало утицаја и на односе међу историчарима уметности (конкуренција, међугенерациски односи, комуникација и сарадња). Историја уметности је трпела и снажне утицаје психичких чинилаца истраживача (перцепција, визуелно памћење, нарочито карактер нације, као и црте личности сваког појединог истраживача). Пошто је као струка представљала збир појединаца, а није имала општеприхваћених правила рада, историја уметности је потпуно препуштена савести и личном моралу сваког појединог историчара уметности.

Овакав налаз (уп. Драгојевић 1997) није ни бољи ни гори од опште слике историје уметности у Европи, само открива степен развоја одређених процеса и указује на то шта је пренето у 21. век, односно наслеђено у тренутку када се узимају у разматрање нека стратешка питања даљег развоја.

Стратешка питања историје уметности почетком 21. века

На основама овако скицираног развоја историје уметности, њени напред наведени стратешки задаци могу се на почетку новог века схватити као сасвим конкретна питања. Наведимо овде само најважнија, уз напомену да би их (на другом месту) требало посебно размотрити и као део транзиције у култури.

Економске основе. Заиста, шта је новац за историчара уметности? Осим што је евентуално предмет историјског проучавања у области нумизматике, новац јесте показатељ економских и социјалних односа, у којима историчар уметности треба да препозна свој положај, као и положај својих производа. Новац у уметности је одавно историјска чињеница, уметници одувек наплаћују свој рад, тржиште уметнина постоји, награђивање уметника јесте део ликовног живота једне средине. За разлику од њих, историчари уметности као да се устежу да наплаћују свој рад; воле да виде себе као заљубљенике у уметност, често незапослене или лоше плаћене, или упослене у негодговарајућим струкама, као од друштва несхваћене борце за интерес културе и уметности, који покушавају на разне начине да *добију* средства за реализацију својих идеја. Њихов рад је у најбољем слу-

чају схваћен као буџетски, везан за институције; у социјализму, то је „друштвена надградња“, практично, потрошња кроз систем редовних плата и сталних радних односа (заштићених радних места), сталног убризгавања државног или „друштвеног“ новца за потребе послова (истраживања, изложбе, штампање публикација, едукација и сл.) који нису исплативи (не враћају сав уложени новац).

У ситуацији кризе и транзиције наглашава се неодрживост тог система и очекује да заживе другачији модели повезивања струке и извора новца: кроз пројекте (орочене, и са дефинисаним средствима, циљевима и наменом), популаризацију, приход од реклама и донатора, продају резултата истраживања или стручних услуга, и тако даље, укључујући samozapošljavanje историчара уметности, кроз такоређи „приватну праксу“.⁷ Већ постоји велики број различитих модела који успешно функционишу нпр. између универзитета и финансијског капитала (уп. Београд и Беч 2005).

Није ствар само у томе да су фондови ограничени и да је потребно рационалисати потрошњу, па ни у томе да је сада на сцени нова идеологија, у којој су финансије основ свега тј. да је све питање финансија, укључујући репертоар позоришта, кадровску структуру образовања и тако даље (раније је у неким друштвима „све“ било питање безбедности, затим је све било питање идеологије; занимљиво, никада није било питање културе, што би можда било примерено, ако културу схватимо као скуп материјалних и духовних производа једне заједнице). Ради се о томе да је историји уметности потребно „да се спусти на земљу“ и сагледа свој рад као стварање низа веома различитих производа. Сваки од њих – приказ, критика, курс, каталог, монографија, чланак, жирирање, говор на отварању изложбе, презентација, јавно предавање, консултација, атрибуисање, итд. итд. има их заиста много – има своје елементе и могућу вредност на тржишту као што то има посао (услуга, производ) било ког стручњака из других области (уп. Диус 1995, 3–4). Озбиљан задатак историје уметности јесте да те производе именује и класификује одређујући им карактеристике, као и да се избори за професионализацију области тумачења уметности – да себе наметне као компетентну струку у тој области, (једину?) која дате производе може да понуди. Најзад, иако рационализација и прихватање економских концепата и термина у комуникацији са заједницом не морају одмах да значе другу крајност – комерцијализацију – ипак има основа и за забринутост у том погледу, што само потврђује да у овом стратешком задатку нема лаких и недвосмислених решења (уп. Бок 2005).

Законски оквири. У струци заснованој на интересима и личностима појединачна и њиховој етици, има места за питање: у којој мери се ту обраћа пажња на чињенице, логику и прописе? Међу историчарима уметности се недовољно познавање принципа законитости, правног система (од устава до подзаконских аката и статута), праксе па и начина доношења и промена закона схвата као производ незаинтересованости за идеолошка, политичка и актуелна друштвена питања или превирања.⁸ Ипак, тиме се више бране интереси личности, него интегритет струке. Неки примери из активности историчара уметности указују на њихово потпуно непознавање, неразумевање или непоштовање чак и врло крат-

7 Занимљиво је да још у време писања овог рада, средином 2012. године, ово изазива негативну конотацију чак и код младих колега. Везаност за институцију, уопште институционализовање, схвата се као потврда вредности нечијег рада, а самостални, приватни рад доживљава се као мање вредан. Приватна пракса – готово увредљив израз за данашњег историчара уметности.

8 Поменуо бих случај једног колеге који у одређеном периоду није знао, без обзира што се показао као релативно краткотрајанан, ни назив државе у којој живи.

ких и тако јасно писаних правних норми, као што је на пример закон о издавачкој делатности, који у Србији има свега десетак параграфа. С друге стране, пракса показује да је у појединим областима историје уметности деловање немогуће без познавања сложене правне регулативе – законских аката који се односе на активности историчара уметности или на предмете којима се бави (закони о раду, о образовању, о високом школству, о културним добрима, о научно-истраживачком раду, о издавачкој делатности, о интелектуалној својини, о удружењима, о електронском документу, о српској енциклопедији и тако редом).

Осим што је овде потребно поновити примедбу о потреби рационализације у раду, изречену у делу о економској основи рада, треба додати и напомену да се интегритет историје уметности не штити затварањем у институције и издвајањем из заједнице, него интегрисањем и активнијим учешћем у доношењу и промени релевантних закона и прописа. Разумевајући принцип деловања закона као полуге којом се спроводи одређена воља, струка историја уметности могла би да учествује и у јавном животу тумачењем или заступањем те воље и у вези са разним другим питањима која нису само питања ликовних уметности, визуелних комуникација и културе (в. пример у Драгојевић 1998а).

Техничка подршка. Ако је историја уметности „напредовала“ од анегдота о појединцу који је у другој половини 20. века зазирао од телефона (види детаљније Рогић 2004, *passim*) и саветовао да се избегавају колор репродукције, до низа стручњака који свакодневно употребљавају мобилне телефоне, дигиталне фотоапарате, рачунаре и интернет, то значи да је у погледу остваривања техничке подршке у раду прешла ипак само део пута.

Поред пуког упознавања нових технологија, два велика задатка стоје у вези са њиховом применом и разумевањем: једно је ставити их у функцију побољшања научног истраживања и стручног рада, а друго је имати меру и при томе не улазити као нестручњак у обављање оних послова који припадају одговарајућим специјалистима, као што су дизајнери, фотографи, графичари, илустратори, штампари. Већ има примера аматерског, нескладног и неестетског дизајнирања публикација мешањем слогова, уношењем неукусних ефеката у заглавља или око илустрација, или промашених покушаја после којих публикације постају нечитљиве.

До битних новина доводи примена дигиталних средстава при сакупљању, чувању, обради и публиковању извора, као и у процесу писања о уметности. Повећава се број информација и њихових корисника, а публиковање појефтиније. Мења се технологија писања о уметности, од упознавања извора захваљујући дигиталним галеријама и библиотекама на тзв. стабилним сајтовима – уп. нпр. сајт универзитета у Хајделбергу,⁹ преко начина састављања текста и његовог садржаја (боља повезаност слике и текста, боља међусобна супротстављеност и већа бројност илустрација), до нових структура текста, форми објављивања, па и начина читања.

Процес дигитализације, који је обухватио подједнако ликовна дела и архивске изворе као и старе текстове о уметности, отворио је и многа суштинска питања, везана за доступност, стандардизацију, надлежности, организовање, стручност, ауторство, аутентичност. Сва питања дају се свести на основну недоумицу: да ли је неке новости (нпр. стандардизацију; као уосталом и терминологију, методологију и појмовни систем) тешко увести стога што је историја уметности још релативно нова и неразвијена дисциплина, или стога што то није могуће с обзиром на њену природу и природу уметности. Одговори се отуда крећу

9 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit>

у два смера: да треба упорно наставити задатим путем науке, или да треба оудстати и пронаћи нова решења.

Образовање кадрова. Ово је стратешко питање које је готово најважније, јер је обука (кроз основне, мастер и докторске студије) формално једини начин да се постане историчарем уметности. Овде се наводи на крају да би се на основу раније реченог бар донекле показало колико је то тачка у којој се фокусирају сва наслеђа историје уметности – и то не само остварена научна сазнања или сабрана и систематизована стручна искуства, него и наслеђена (добра и лоша) пракса, обичаји, погледи, концепти, критеријуми – и суочавају са савременим изазовима, па и са питањима проистеклим из стратешких задатака. Овај сусрет (може ли се рећи и: сукоб) наслеђеног са захтевима новог времена раније је решаван у пракси тако што се одговорност за развој систематски пребацивала на млађе кадрове, којима се као асистентима у деценијама друге половине 20. века препуштан развој појединих области историје уметности (то је укратко прича о развоју одељења за историју уметности, уп. Драгојевић 19986).

Нешто се мења у ситуацији кад универзитет, који је некада био „кула од словаче“ (економски, политички и емотивно одвојен од средине), одлази у другу крајност и постаје „сервис“ (у сваком од наведених елемената зависан од заједнице у којој постоји и посвећен њој). Док је у негдашњем процесу „стварања кадрова“ студент био схваћен као полупроизвод из кога се стварао стручњак за потребе заједнице која је корисник услуга универзитета, у новом приступу је тај корисник сам студент и он постаје активан учесник у свом стручном профилисању (мада све више сноси и све трошкове и ризике). Они који нуде обуку почињу да се у много већој мери обавештавају о студенту као наручиоцу: о томе ко се и са којим мотивима опредељује за студије историје уметности; којим путевима се уопште сазнаје за ту дисциплину и шта се мисли о њој; шта се очекује од студија, шта се мисли о постојећим облицима обуке и како се замишљају неке боље – рецимо, „идеалне“ – студије историје уметности; да ли се, после година студирања, нешто очекује од универзитета или се од њега растаје без жеље и потребе да му се, кроз било какве облике сарадње, некад у будућности врати;¹⁰ какви су проблеми младих колега које кроз докторске студије улазе у научни рад, итд. Тежи се обуци која је економски рационална, правно дефинисана, технички савремена, а предуслови за то су јасна методологија, дефинисана научност, успостављена сарадња са другим дисциплинама, изграђен интегритет струке, креативне личности, које критички, одговорно и аргументовано заступају своје ставове развијајући ипак толеранцију према другачијим схватањима (уп. Богдановић 2001).

Одговорност према будућности и погледи на изазове новог времена различити су: негде је то „објективно“, научно усмерено *предвиђање развоја* ове дисциплине; негде „заинтересована“ и ангажована *политика развоја*; негде „беспомоћно“ *учавање проблема развоја* унутар струке. Историјска искуства указују да ће бити тешко хармонизовати ове различите приступе будућности историје уметности. Можда ће се одлука донети међу најмлађима. Најзад, за сваког студента је избор студија једна од „стратешких“ одлука у животу. Многима од њих, после избора историје уметности, данас постављају питање у ком се наслеђена пракса струке и њени стратешки задаци сустичу у нејасној пројекцији будућности појединца:

„То је лепо, али шта ћеш да радиш са тим?“

¹⁰ Ово су нека од питања из анкете која се од 2000. године води међу студентима историје уметности и обухвата комплетне генерације.

ЛИТЕРАТУРА

- Бауер 1979: Н. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in den Studium der Kunstgeschichte*, München: Beck.
- Белтинг 1995: Н. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München: Beck.
- Белтинг 2002: Н. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Београд и Беч 2005: *Belgrad und Wien. Partner in einem neuen Europa. Präsentation und Kooperationsplattform „Forschung und Innovation in Städten“*, Belgrad.
- Бечман 1992: О. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Бјалостоцки 1981: Ј. Bialostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont.
- Богдановић 2001: М. Богдановић, Године озбиљног рада, *Полишика* (Београд 28. 12. 2001).
- Бок 2005: D. Bok, *Univerzitet na tržištu. Komercijalizacija visokog školstva*, Beograd: Clío.
- Буркхарт 1953: Ј. Burkhart, *Kultura renesanse u Italiji*, Beograd.
- Варбург 1996: А. Warburg, Ritual zmije, u: *Aby Warburg. Ritual zmije. Radanje ikonologije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 17–78.
- Винкелман 1755: Ј. Ј. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (1755), in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar, 1–37.
- Винкелман 1764: Ј. Ј. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764), Berlin: Phaidon.
- Диус 1995: *Билџен Друштва историцара уметности Србије* 6, 1–4.
- Драгојевић 1998а: П. Драгојевић, О Antonu Špringeru – ангаџман историцара уметности у јавном животу, *Vojnoistorijski glasnik* 3, 117–121.
- Драгојевић 1992: П. Драгојевић, *Настајак неокласицизма и почетак историје уметности као науке*, магистарски рад, Универзитет у Београду - Филозофски факултет.
- Драгојевић 1997: П. Драгојевић, *Историја уметности у Србији у првој половини 20. века*, докторска дисертација, Универзитет у Београду - Филозофски факултет.
- Драгојевић 1998б: П. Драгојевић, Одељење за историју уметности, зборник *Филозофски факултети 1838-1998*, Београд, 361–393.
- Драгојевић 2010: П. Драгојевић, Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности, *Зограф* 34, 163–173.
- Драгојевић 2011а: Р. Dragojević, Vinkelman o posmatranju umetničkih dela. Pouke iz ponovnog otkrivanja jednog ranog shvatanja umetnosti kao komunikacije, *Kultura* 131, 11–22.
- Драгојевић 2011б: П. Драгојевић, О уделу археологије у заснивању историје уметности у Србији, *Зборник Народног музеја у Београду - археологија* 20, 489–501.
- Драгојевић 2011в: П. Драгојевић, Литерарно тумачење ликовног дела: примери из методологије српске историје уметности прве половине 20. века, *Наслеђе* 20, 155–165.
- Драгојевић 2012: П. Драгојевић, Јозеф Стшиговски и пријем његовог метода код српских историцара уметности. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 40, 163–172.
- Зедлмајер 1970: Н. Zedlmajr, Problemi interpretacije, *Život umjetnosti* 11–12, 107.
- Касирер 1978: Е. Cassirer, *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb: Naprijed.
- Кашанин 1926: М. Кашанин, Ретроспективна изложба слика Павла Симића, *Српски књижевни гласник* 18/5, 381–384.

- Култерман 1996: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München: Prestel (препрађено и проширено издање књиге из 1966).
- Марић 1939: С. Марић, Од Давида до Сезана. Поводом изложбе у Београду, *Српски књижевни гласник* 55, 587–599; 56, 195–211.
- Мирковић 1931: Л. Мирковић, Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова манастира код Скопља”, *Стираринар* 6, 1–10.
- Морели 1890: Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig.
- Петковић 1924: В. Р. Петковић, *Манасџир Студеница*, Београд.
- Радојчић 1939: С. Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, *Народне стирарине* 14, 3–19.
- Рампли 2012: M. Rampley et. al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and national Frameworks*, Leiden and Boston.
- Рогоић 2004: М. Рогоић, *Тумачи слике*, Београд: Просвета.
- Симић 1933: З. Симић, Два рада сликара Павла Симића, *Стираринар* 8–9, 28–37.
- Суботић (ed.) 1993: I. Subotić - K. Marković - D. Bulatović (eds) *ICOM-ov kodeks profesionalne etike*, u: *Statut ICOM-a sa Kodeksom profesionalne etike*, Beograd, 24–36.
- Тен 1955: И. Тен, *Филозофија уметности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Шпрингер 1860: А. Springer, *Ikonomographische Studien*, Wien.

STRATEGIC TASKS VS. INHERITED PRACTICE IN PROJECTED DEVELOPMENT OF ART HISTORY

Summary

There are several major strategic issues that every scientific discipline solves when thinking about its own survival and development: solving some economic issues, understanding legal frameworks, use of technical and technological support, development of human resources formation, and finally a self-awareness.

In the period 18-20th century, art history created its own methodology combined with a kind of collaboration with other disciplines that tends to a multidisciplinary, and based it on defined elements of scientific research (definition of subject; description; analysis; explanation... etc). However, a personal impact is recognized in the development of this discipline (strong individuals; psychology of visual perception, etc), combined with all kinds of social influences (ideology, politics, social background, etc). Thus its practice and development is almost based only on individual ethics. In local schools such lack of standardization is more evident than in the global art history.

At the turn of the new millennium, current strategic issues arise from some fundamental economic and social changes that took place (crisis in the west and transition in the east) as well as from the technological and information (digital) revolution and the process of general reform of higher education (the so-called Bologna process). Due to its inherited condition, art history does not have good „starting position“ in the search for a new identity. Its answers to actual questions may vary from individual to individual and from school to school.

Key words: history of art history, methodology, history of art, writing on art, strategy of development

Predrag N. Dragojević

Dragan J. Bulatović¹
 Univerzitet u Beogradu,
 Filozofski fakultet
 Odeljenje za istotiju umetnosti
 Centar za muzeologiju i heritologiju

DIGITALIZACIJA I PROMENE PARADIGME U ISTRORIJSKOJ NAUCI O UMETNOSTI²

Predmet ovog rada je ispitivanje posledica uticaja informatičke revolucije na promenu metodoloških instrumenata istorije umetnosti, sa jedne strane i promenu odnosa istorije umetnosti prema svom predmetu, sa druge strane. Ovaj odnos nije, na sreću ili ne, samo još jedan primer jednosmerne učinkovitosti informatičkog pristupa jer se analoška priroda predmeta istorije umetnosti, koja se digitalnim prevođenjem posreduje, ne nalazi ostvarena u virtuelnoj rekonstrukciji. Slikovnost kao osnovno svojstvo entiteta istorijske nauke o umetnosti predodređuje joj diskurs kao naraciju o kreativnosti i ogledanju. Informatičkoj rigidnosti prilježna je samo naracija ali bez dodataka jer se ogledanje zasniva na analoškoj kompaktnosti – slika je ono što se ogleda u nama. Ovde ćemo izložiti elemente paradoksa koji se dešava u uobičajenom digitalnom preslikavanju obrisa likovnog nasleđa bez ogledanja iznutra iako se tehnologija neuronskih programskih jezika lako implementira u drugim, „ne kulturnim“ oblastima naučnih istraživanja. Ima li istorija umetnosti ambiciju da im krene u susret ili će čekati da joj se podmetne „novi“ predmet(i) proučavanja?

Ključne reči: digitalno, analogno, kulturna informacija, istorijska nauka umetnosti, informatika, biokibernetika, hermeneutika

Mislimo da se o umetnosti – kulturi – baštini i inače govori uobičajeno pristojno. Ovo je možda i jedina cenzura, no svakako je to konvencija koja ne dovodi u pitanje sistem vrednosti temeljne društvene strukture. Istorija umetnosti je jedna takva, tj tipična konvencionalna disciplina. Da, baš više uslužna disciplina: da se objasni kako je bilo očekivano da se u tajkunskom naselju podno Vitoše uprismoji park skulpture, da se oplemeni dokolica novobogataša. Jeste, to je legitimni deo građanske istorije, a građanska konvencija nalaže da se o drugim legitimnostima iz istorije ne govori u istoriji umetnosti, kulture uopšte. I to ne samo po pitanjima koje je naše doba već apsolviralo u domenima, makar socijalne higijene. Tako, zatvaranjem očiju, siromašimo predmet svoje nauke. Sve što nije *pristajalo* puritanskim društvima, unosi se poslednjih decenija XX veka u istoriju umetnosti kao nadomeštanje manjinskih inferiornosti ili egzistencijalnih divergencija. Da li je, sa druge strane, otvaranjem predmetnog pojmovnika istorijske nauke o umetnosti prema tehnološki novim telima umetnosti udovoljeno makar jednom od kriterijuma klasične nauke – klasifikacije, kako je učinjeno u jednom novijem nemačkom univerzitetskom uvodu u studije istorije umetnosti (Belting, ur. 2007) ili je time samo zabašuren problem? Naime, svrstavanjem brojnih radova savremenih umetnika rame uz rame sa pečinskim slikarstvom, obeliscima, vrhunskim iluzionističkim slikarijama, ali kroz uvođenje nove vrste u

¹ dbulatov@f.bg.ac.rs

² Rad realizovan u okviru projekta broj 179048 pod nazivom Teorija i praksa nauke u društvu, i projekta 47019, pod nazivom: Tradicija i transformacija: istorijsko nasleđe i kolektivni identitet u Srbiji u XX veku, koje finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

klasifikaciji po imenovi *novi mediji*, učinjen je jedan konformistički kompromis tipičan za linearne istorijske diskurse. Po principu, eto sada se tako opredmećuju umetničke aktivnosti, pa ćemo ih dogovorno prihvatiti kao novu vrstu. Upadljivo je ipak da se radi o ignorisanju jedne zamašne revolucije. Informatička revolucija je pomerila ne samo način obrade istraživačkih podataka, već je kroz svoje ontološko uporište – bit je epohalna definicija jedinice prenosa u svakom saobraćaju, jednako naučnom koliko i u svakodnevnoj masovnoj komunikaciji – pomerila istraživačke poglede preko granica prirodnog. Ono što je nekada bilo u posedu maga, sada se nudi kao egzaktan podatak. Hteli nehteli, informatička revolucija je otvorila novi metodološki arsenal. U tehnološkom smislu, može se reći da samo lenjost, inače prirodna za čoveka, predstavlja ograničenje u brzem stvaranju dobrih od informatičkih alata u istoriji umetnosti. U ontološkom smislu, veliki je izazov da se estetička glavobolja odgoneta kao svojevrсни „informatički genom“. Smatramo da je informatička logika koja manipuliše osnovnom jedinicom prenosa kao još uvek bezznačenjskim stanjem, kao potencijom, analogna bezinteresnom estetskom nukleusu, shvaćenom taku u ontološki orjentisanim estetičkim teorijama. I jedno i drugo stanje *misli* svoju strukturu na način koji je u svojoj jednostavnosti dovoljno ubedljiv jer se poklapa sa biološkim strukturama, genomskim u njihovoj evolucionističkoj predstavi. *Mišljenje kao proizvođenje predstava*, baštine svi istorijski poznati oblici reprezentativne komunikacije čoveka i prirode. Onaj oblik koji je nama ključni je mit o Narcisu. Odraz kao zadovoljenje realne potrebe pojedinca za učvršćivanje komunikacije sa velikim svetom podržao je analogon kao matricu za mnoge praktične aspekte čovekovog delanja. Možemo se podsetiti da svako dugo trošenje nekog modusa, pa i analogijskog rešavanja problema, dovodi do otuđenja od prve svrhe. Tako se desilo da je otkriće digitalnog izveštaja o stanju ponude poruka, dobrim delom iz spektara ljudskim čulima nedostupnih, korišćeno, po inerciji samo za banalno poklapanje sa dobro poznatim starim odraženim slikama. Bez sumnje se radi o debelom zaboravu iskustva i olakom pristajanju na pamćenje obrisa, spoljašnjih izgleda ali bez unutrašnjih struktura informatičkog potencijala.

Sučeljavanje sa uočenim paradoksom predstavice u jednoj prologomeni i jednoj projekciji. No, ilustracije i podsticaja radi, i o jednom i o drugom inspirativne paralele nalazimo u zavidno razvijenoj kritičkoj teoriji biokibernetičke reprodukcije američkog istoričara umetnosti Mičela (W. J. T. Mitchell). On se pita:

„Kakva je struktura naučnog i tehničkog znanja po sebi? Je li to sklop logički valjanih izjava i propozicija, diskurzivni sistem koji se sam ispravlja? Ili je prožet slikama, metaforama i fantazijama koje zadobijaju vlastiti život, a san o apsolutno racionalnoj nadmoći pretvaraju u noćnu moru o konfuziji i pratećim efektima koji se ne mogu kontrolisati? U kojoj su meri nadaleko razglašene tehničke inovacije u biologiji i računarstvu, kao takve, zapravo mitske projekcije odnosno simptomi, a ne determinišući uzroci? A pre svega, ko je u poziciji da razmišlja o tim pitanjima, odnosno koje discipline poseduju oruđe za razvrstavanje tih tema? Pozivamo li umetnike ili filozofe, antropologe ili istoričare umetnosti, ili se okrećemo zagovornicima hibridnih formacija kao što su *kulturalne studije*?“ (Mitchell 2005: 311).

Ovo je dovoljan izazov za nov snimak trenutnog stanja u istraživanjima umetnosti.

Prologomena

Analiza naučnih pogleda savremenih istraživača onog što podvodimo pod predmet likovnog, kulturno-istorijskog nasleđa može se predstaviti u sledećem poretku:

naučna sistematizacija istorijskog znanja o umetnosti		
<i>prvenstvo u izučavanju svojstva predmeta</i>	<i>primarno razumevanje pojave predmeta</i>	<i>disciplinarna odgovornost-nadležnost</i>
Umetnost (<i>kao</i>)	Medij (<i>objašnjava</i>)	Informatika
Istorija (<i>kao</i>)	Pamćenje (<i>predmet je</i>)	Heritologije
Sistematizaciju (<i>osigurava</i>)	Holistika (<i>kao princip</i>)	Hermeneutike
Primenu (<i>iskustva</i>)	Kontekstualizuje	Kulturologija
Uključivanje (<i>saznanja</i>)	Umrežava	Informatologija

Naravno da u korelacijama postavljenim na ovaj način računamo na pitanje: gde je tu istorija kao disciplina? Elegantno izbegavanje odgovora glasilo bi: na meta nivou! Ovo nije toliko netačno, koliko je polemično. Nije da nije u prirodi svake discipline da počiva na sopstvenom iskustvu, samim tim ona ne samo da mora da neguje svoju istoriju već je ista određuje u smislu formiranja i održanja naučne zakonitosti. Sa druge strane, formiranje, a naročito održanje smislenih aktivnosti gotovo je nazamislivo bez subjekatske potvrde svrhovitosti svake aktivnosti. Češće u istoriji izbegavan, dualizam sa sve više rezultata pokazuje svoju efikasnost u novijim disciplinarnim dijalozima. U tom smislu naročito je indikativna pozicija koju u tabeli zauzima *informatologija*. Ona je ovde svojevrtni pragmatički pandan istorijskom kao meta diskursu, tj istorizaciju konteksta nedomešta informatološki kao meta metodološki pristup. Vrlo nedavno i nenadano smo se osvedočili, pa potom ohrabрили na izvedenu pretpostavku. Naime, nedavno je godišnja nagrada za fiziku, imena *Marko Jarić*, dodeljena naučniku Vlatku Vedralu sa Univerziteta Oksford, koji je ustvrdio da je suština kvantnih efekata informatička, te da se jedino tako daju objasniti. Upućeni kažu da je ta tvrdnja izlazak iz začaranog kruga odgonetanja tajne univerzuma u materiji, odnosno energiji. Elem, kako je ovo iskustvo sazeo profesor Tasić, može se tvrditi “da pojam informacije, uzdigavši se iznad prirodnog zakona, može i da ga menja”. Ukazujući na krutost dugog trajanja zakona u fizici, sada se učinak kibernetike čita na relaciji dualiteta termodinamike i informatike: entropija je mera neuređenosti sistema, a informacija uređenosti poretka, ustrojstva. Mereni i praćeni, do granica dokučivosti savremene tehnologije, jedno sa drugim inverzni, potvrđuju da entropija samo uvećava neuređenost, a informacija uređenost, a ne i obrnuto. Ovo nije mali zaključak i važan je ne samo statistički, biomedicinski već i komunikacijski, dakako i u kulturi, tj nastanku, prenosu i razmeni sadržaja pamćenja. Pitanje je i kako je ovo važno osim što nas prosto nagoni na podsećanje da su istraživanja Noama Čomskog (N. Chomsky), na primer još pre gotovo pola veka ukazala na predominaciju generičkih struktura u tako važnim oblastima kao što je govor, učenje govora kod ljudske vrste. Upravo ta psiholingvistička istraživanja su danas uporediva sa najnovijim saznanjima u genetici. Homologija (strukturnalna sličnost) u saobraćaju je frapantna kada se izvode zakonitosti bioloških i mentalnih (stanja, procesa) uređenja struktura, a naročito njihova neodvojivost. Zapravo postoji samo jedna, upozorio je dakle davno Čomski, *generička struktura*, po kojoj se obavlja saobraćaj i razmena informacija (Čomski 1972).

Da se ne radi o zastarelosti teorije, može se potvrditi još jednom jetkom kritikom pomodnosti u savremenoj naučnoj literaturi koju daje Mićel.

„Reč *kibernetika* dolazi od grčke reči za kormilara na brodu, čime se sugeriše disciplina kontrole i vladanja. Norbert Viner (Norbert Wiener), koji je smislio taj koncept, kibernetiku naziva «celokupnim područjem teorije kontrole i komunikacije, i kod strojeva i kod životinja» (Viner 1973). S druge strane, *bios* se odnosi na sferu

živih organizama koje valja podvrgnuti kontroli, ali koji se na ovaj ili onaj način mogu oduprijeti toj kontroli, insistirajući na *vlastitom životu*.“ (Mitchell 2005: 312–13)

Mičel rado upućuje na stavove *vernih humanista*, poput Đ.Agambena (Agamben 1998), kada se pita „kakva je svrha u postavljanju velikih filozofijskih pitanja o smislu života, kada se čini da se nalazimo na rubu reduciranja tog najstarijeg metafizičkog pitanja na ono *goli život*, na pitanje o tehničkim sredstvima, na izračunljiv hemijski proces? Važno mu je, a i nama, da istakne:

„*Biokibernetika* se onda odnosi ne samo na područje kontrole i komunikacije nego i na ono što izmiče kontroli i odbija komunikaciju. Drugim rečima, želim dovesti u pitanje stajalište da je naše vreme prikladno opisano kao razdoblje informacije, digitalno razdoblje, odnosno razdoblje kompjutera, i predložiti jedan složeniji i konfliktiniji model, onaj koji uviđa da su svi ti modeli kalkulacije i kontrole isprepleteni u borbi s novim oblicima nekalkulabilnosti i nekontroliranosti, od kompjuterskih virusa do terorizma“ (Mitchell 2005: 313).

Prošlo je dosta vremena dok se ideje Maršala Mekluana (M. McLuhan) nisu usvojile kao zdravo providenje, ali će izgleda epoha kritičkog razmatranja olakog prihvatanja opšte lekovitosti informatizacije potrajati i duže od Mekluanove epopeje. Mičel naročito ističe veru u *digitalizaciju kao univerzalni lek*, pogotovo za spasenje koje se zove *prevođenje jednog medija u drugi* (Mekluan 1973). Takve tvrdnje pre upućuju na nerazumevanje objektivnih mogućnosti korespondencije između analognog i digitalnog zapisivanja i zamagljuje stvarno postignuće u proširenju pojma informacije svodeći je na golo reprodukovanje, sada samo lakše prenosivim sredstvima, ali koja nose samo obrisno stanje informacije, samo ono što je mehanički uhvatljivo kao spoljašnost analogne slike. Zbog toga Mičelova komparacija koja sledi vrlo duboko raskriva problem:

„Doba kibernetičke *komunikacije i prevodljivosti* možda je bolje opisati kao elektronsku Vavilonsku kulu, u kojoj svaka sprava traži posredničku spravu da bi razgovarala sa svim drugim spravama. Kod toga sam sretan što teoretičari novih medija poput Leva Menoviča (Lev Manovicha), sada odbacuju digitalno kao glavni termin, ali neuvjerljivo mi je Manovičevo uzimanje *programabilnog* kao zamjene, jer se time samo postavlja dijalektički problem o neprogramabilnom“ (Mitchell 2005: 313).

Dramatičnost koju donosi sada već neupitna informatizacija kod konzervativnih humanista liči na stanje duha koji je pušten iz boce, dok se u empirijskim istraživanjima socijalnih disciplina operiše statistikama koje govore o izrazitom porastu zaboravljanja, tj o obrnutom efektu gomilanja informacija. Kada je to formulisano kao kod nas, kao *gomilanje*, može se kritički čitati kao nesistematsko odlaganje (vrlo česta, opšta personalna i institucionalna forma ponašanja sa digitalnim dokumentima), ali kada Manfred Osten napiše i „skladišteno znači zaboravljeno“, onda se valja posvetiti kritici nekritičke informatizacije (Osten 2005: 87).

Na tom poslu je nedvosmislen Mičel:

„Razdoblje informacije možda je bolje nazvati razdobljem pogrešnih i lažnih informacija, a razdoblje kibernetičke kontrole pre je epoha gubitka kontrole. Digitalno razdoblje, ukratko, koje nimalo nije na bilo kakav direktan način tehnički zadato sa kompjutera ili preko interneta, širi nove oblike telesnog, analognog, nedigitalnog iskustva; a razdoblje kibernetike, sa druge strane stvara nove vrste biomorfne entiteta, u koje treba ubrojiti inteligentne strojeve kao što su *pametne bombe*, i one još inteligentnije strojeve poznate kao *bombaši samoubice*. Konačni rezultat i celokupna tendencija pametne bombe i bombaša samoubice je isti, naime stvaranje

biokibernetičkog oblika života, svođenje živog bića na oruđe ili stroj, i uzdizanje pukog oruđa ili stroja na razinu inteligentnog, prilagodljivog stvorenja“ (Mitchell 2005: 313).

Kako je moguće da se bios menja pod uticajem kulture?

Nikola Tucić nam prenosi prevladajući stav biologa da termin *kultura* koriste najčešće u smislu atributa ljudskosti – kao karakteristiku ljudi uopšte, kao nešto što razlikuje ljude od svih ostalih živih bića. To je najbližije onom što nalazimo kod Baumana, sociologa, kao *kulturu u atributivnom smislu*. Tucić sažima dalje saznanja genetike i evolucione teorije kroz sledeće konstatacije: „Homo sapiens poseduje, do njene pojave nepoznatu, sposobnost akumulacije i transmisije informacija koje su značajne za ponašanje njenih članova. Osnovnu funkciju u ovim procesima ima ljudski govor.“ (Tucić 2000). Zašto se evoluciona linija koja je dovela do savremenih ljudi odvojila od čovekolikih majmuna i razvila našu najznačajniju karakteristiku – zavisnost od kulture, reklo bi se *sam Bog zna*, da se našalimo sa ozbiljnim naporom profesora Tucića. Šalu na stranu, Tucić ističe da „Evolucija i čovek nije *svrha stvaranja sveta* i ne postoji trenutak kada je čoveku, na manje ili više čudesan način, podarena duša, ili, *svemoćni razum*“, te da je savremena genetika neumoljiva u razbijanju retoričke privlačnosti slika o ljudskom rodu inspirisanih evolucionizmom. Kako je danas neupitno da se biološkim nasleđivanjem potomstvu mogu da prenesu samo geni roditelja, te da se stečene osobine ne nasleđuju, zanimljivo je videti kako se u egzaktnim pokazateljima o stupnjevima biološkog razvoja, te uticaju sredine na oblikovanje nagona, pojavljuju prevashodno vizuelni uvidi u razvojne i formativne procese. U savremenoj istraživačkoj tehnologiji dostignut je jedan realtivno brz i neočekivan povratak sa informatičkog prevođenja opipljive (čulne) stvarnosti na *jezik obrade* (digitalne nutrine stvarnosti) u slikoviti jezik iskaza o digitalnom uvidu u nutrinu. Zašto nam je taj iskaz ubedljiv (ne samo onaj 4D snimak iz materice trudnice), zašto se taj krug ulaska u *crnu kutiju* završava gotovo *očekivanim* slikovitim prikazima i procesima, jednako ubedljiv (i očekivan) odgovor daju i genetika i psiholingvistika i sociologija kulture i SF literatura i futurologija, koliko i savremena umetnička praksa. Ona kojom je poslednje decenije bio zabavljen, već citirani, istoričar umetnosti i literature Mičel biće nam jednako važna koliko i podsećanje na dosta starije rezultate uvida u psihologiju (umetničkog) ponašanja M. M. Pontija (M. M. Ponty) i revitalizacije psihoanalize (ljubavi) kod Žaka Lakana (J. Lacan).

Kada mislimo na prvog onda želimo da istaknemo da je na delu ne samo jedan respektabilan uvid u umetničku praksu koja je savremena sa biokibernetikom ne samo kao aktuelnim kulturnim fenomenom (zavodljiva izmena paradigme - *naučne slike sveta*) već i sa usvajanjem naučne informacije koja je jednako generička za doživljaj o nagonu za stvaranjem i *golog života* i *bogatog duha*. Mislimo na demonstriranu sposobnost da analiza, objašnjenje i razkrivanje novog modusa umetničkog rada, koga Mičel slikovito prikazuje kroz poređenje sa Benjaminovim (Walter Benjamin) nasleđem kao *sudbinu umetnikom dela u doba biokibernetičke reproduktivnosti*, kao otvaranje uvida u informacijske procese koji danas i fizika i genetika uzimaju kao zajedničku definiciju *živog* (Benjamin 1986). Za tumačenje novih fenomena likovnog stvaralaštva, neophodno je kako to demonstrira Mičel, da onaj koji prima procesno umetničko delo investira makar onu količinu vizije koja mu je u vreme, na primer iluzionističkog prikazivanja bila omogućena paradigmom objektivne slike materijalnog sveta. Paradigma koja danas obećava sigurnost *mesta i vremena* računa na onu alatku koja je svojevremeno, ne preterano inventivno nazvana *džojstik*, a kojom smo se kretali po zamišljenom prostoru i vremenu. Odnedavno je i ona softverski zamenjena prihvatanjem mimike bioloških „alatki“ – *pametne elektronske platforme* koje reaguju

na pogled, ne više samo na glas. Time je samo tehnološki potvrđeno očekivanje da revolucije kraja XX veka u fizici i genetici objedinjuje i osnažuje ista energija, snaga jedinstvene informatičke logike. Pre svega zbog toga što je priroda infortmatologije takva da stvara paradigme koje su imune na viruse disciplinarne sebičnosti. Da nije u pitanju prosta multidisciplinarnost, da se ne može ignorisati ne samo empirijska efikasnost, već ni ontološka relevantnost informatologije, ne bi se ni mogla desiti ona tumačeća ubedljivost koju demonstrira Mičel podržavajući uprizorenja, razložno se ispomažući u svom diskursu primerima iz onog što smo nekada zvali množinom i procesom „pokretne slike“ a danas virtuelizacijama u digitalnoj produkciji. Kako se želi naglasiti, svaka filmska priča od *ALa* do *Matrixa*, uvek je daleko od neke rekonstrukcije linearne stvarnosti, uvek je uprizorenje (virtuelizacija) procesa generičkih struktura, onog što se mrda, *živo je* u (još neuhvaćenoj) najsitnijoj čestici mikro tkiva sveta, univerzuma. U tom isticanju *uprizorenja* još, tačnije rečeno, ponovo dominara vizuelizacija ili ono što se u predkibernetičkim teorijama (od geštalta na dalje) zvala *slikovna misao*. Sada tome novu argumentaciju daju reaktuelizacije onih doprinosa devetnaestovekovne neurofiziologije, sa jedne strane i optike, sa druge strane. Kako se da videti (Clausberg 2007: 300), zasluga je pre svega Ewalda Heringa, Hermanna von Helmholtza, te Hermana Lotzea, da su autori u svojim naučnim istraživanjima lako mirili optičko-fizikalne, neuro-fiziološke, sazajno teorijske i filozofske interpretacije, bogato koristeći i duboko protresajući ukupno istorijsko nasleđe viđenja sveta pre svega u nasleđu njegovih kulturnih obrazaca. Onako kako je u pomenutoj korelaciji mogla postati paradigmatična jedna *Perspektiva kao simbolička forma* Ervina Panovskog, tako je danas neodrživ svaki predlog modela tumačenja slikovnog procesnog dela bez korelacije ne samo sa kognitivnom psihologijom, već pre svega sa genetikom i fizikom čestica. Ono što objedinjuje učinke njihovog uvažanja jeste kibernetički pristup istarživanju, a Mičel nudi *biokibernetiku* kao novu paradigmu kojom se mora baviti nova hermeneutika slikovnog stvaranja.

Kada smo uputili na drugi izvor koji može podupreti našu tezu, valja podsetiti na Lakana (Jacques Lacan), ne samo kao onog istraživača koji je tokom treće četvrtine XX veka reaktuelizovao fiziologiju i psihologiju slikovitog doživljaja (sebe i sveta), već upravo zbog slikovite prevashodnosti prirode kognicije u svim novijim informatičkim tumačenjima.

Vredi se još jednom osloniti na serozno sažimanje navedenih iskustava koje nalazimo kod Mičela:

„Ovde bi moglo biti korisno zastati i nakratko teoretisati, kako bi se cela ova stvar postavila u širi teorijski i povesni okvir, sa stajališta semiotike i ikonologije (izučavanja znakova i slika). Iz te šire perspektive, odnos *biosa* i kibera iznova ispisuje tradicionalnu dijalektiku između prirode i kulture, ljudskih bića i njihovih oruđa, artefakta, strojeva i medija – ukratko, celokupni *od čovjeka stvoren svijet*, kako se to obično kaže. To je također i obnavljanje drevne borbe između slike i sveta, idola i zakona. Kiber-kormilar je digitalni kod, alfanumerički sistem kalkulacije i iterabilnosti, po kojemu su jezik i matematika kontrolni instrumenti ljudske racionalnosti, od prepredenih kalkulacija do mudrih procena. Kao što je književni teoretičar Nortrop Fraj (Northrop Frye) jednom primetio, pravi dar ljudima na planini Sinaj nije bio moralni zakon (koji je već bio poznat u usmenom predanju) nego semiotički zakon, koji je piktografski sistem pisma zamenio fonetskom abecedom, analogno pisanje digitalnim (Fraj 1985, Frye 1979). Kiber je sudija i diferencijator, onaj koji vlada ispisujući kod. *Bios*, s druge strane, teži analognom registrovanju, odnosno *poruci bez koda*, kako je to rekao Rolan Bart (Roland Barthes) govoreći o fotografiji (Bart 1993). To je područje percepcije, oseta,

fantazije, memorije, sličnosti, slika – ukratko, onoga što Žak Lakan naziva *Imaginarnim* (Lakan 1983, Lacan 1986)“ (Mitchell: 314–315).

Da li onda informacija menja fenotip, poput savremene hemije koja ozakonjuje uočenu pravilnost u ponašanju, učestalost u promenama molekula, kao „molekul koji uči“, kao *kulturu molekula*. Sintagme sa rečju *kultura* već su u biologiji opravdale upotrebu kroz uzastopne, sada već mnogodecenijske eksperimentalne potvrde o procesima *ogledanja i oponašanja* kod mikroorganizama. Kao osnovne karakteristike učenja, i ugledanje i imitiranje, sada nam kao izrazite zakonitosti u ponašanju materije, žive i nežive, potvrđuje hemija. Ovim se ukazuje da informacioni procesi u određenim sredinama / sredinskim uslovima /, proizvode pamćenje (zakonitost ponašanja konstanti / varijabli) i otvaraju mogućnosti ponavljanja, čija učestalost pojavljivanja počinje vremenom da proizvodi obrazac ponašanja. Značajno je što u odnosu na starije humanističke teorije kulture, sada može da se istakne, da sredinski uslovi nisu više „rezervisani“ za ljudsku vrstu kao onu *kojoj je dat um*, tj da *uticaj društvene zajednice* ni u humanističkim istraživanjima više ne može da ignoriše praćenje (relevantne) informacije do poslednjih nivoa materijalne razmene. Kada je prihvaćena ključna važnost *generičkih* struktura od *nežive* tvari, preko *golog života* do *kulture*, zapravo je potvrđeno da postoji nametljiva strukturalna sličnost u razmeni informacija i njihovom svrhovitom procesuiranju na svim istraživačkim nivoima (kvantne fizike-genetike-neurolingvistike, na primer).

Kako nas je davno upozorio Andre Marlo (Andre Marleua), *kultura ima samo sadašnjost*. Takođe, na osnovu objedinjenog eksperimentalnog saznanja biologije i empirijskog iskustva neuropsihologije i socijalnih nauka, polazište je informatologa i komunikologa da *kulturana informacija nije nasledna*. Genetske strukture su tu samo mogućnost, bez socijalizacije su *neuzgajene*. Kako je, sa druge strane upozoreno, o sadašnjosti možemo suditi tek kada promine: *postoji samo prošlost sadašnjosti*. Dakle, ako hoćemo da verujemo i Marlou (Malraux 1947–50), onda je stvarnost kulture jednovremeno prisustvo svih prošlosti. U sadašnjosti je to moguće kao emanacija uzgajanja. Ono je pamćenje postupaka, nasleđe postignuća (otkrića, tehničkog napretka) i saglasja sa priridom. Na kratko, pogledajmo genezu ovih stajališta.

Humanistička homoligija, kao istorijski najopterećenija, poseban je izazov. Mora se reći da je u prividnom *dosluhu* sa naučnim novinama, istorija umetnosti umela da istakne svrhovitost *sredinskih* istraživanja kulturnih pojava, prevashodno u procesu njihove recepcije. Zanimljivo je da je jedna od najdugotrajnijih paradigmi u istotiji umetnosti i bila ona *biologistička* (rođenje, detinjstvo, zrelost i pozno doba umetničkog stila). No, isto onako kako su i neki manje idealistički metafizički pristupi objašnjenju sveta i kulture u tzv *materijalističkom* pristupu (ekonomski i materijalističko-dijalektički determinizmi) činili samo prividne sličnosti sa savremenim naučnim paradigrama, vredi istaći radikalnu promenu u shvatanju predmeta svog istraživanja koja je u istoriju umetnosti uvela proučavanje *diskursa*. Promena je najavljena onda kada je pojam predmeta istorije umetnosti izašao iz *začaranog* kruga *gotovog dela i božanske ruke* koja ga (valjda) napravi. Operativno, bilo je to onda kada je zapravo u pojmovni okvir istorijsko-umetničkog istraživanja ušao ne samo medij umetničkog delanja i uslovi (*konteksti*) proizvodnje, već zakonitosti *razmene informacija i njihovog svrhovitog procesuiranja na svim istraživačkim nivoima* stvarnosti umetnosti. U tom uvidu neizostavni su oni *generički* nivoi, oni koji potvrđuju zakonitost modela procesiranja, pokretanja. Naravno sastavni su oni nivoi (morfološki, fenomenološki, ikonografski, semantički) na kojima se potvrđuje učestalost oponašanja, ali predmet istorije umetnosti više nije samo utvrđivanje *fenotipa*, kao što i pedantne

kontekstualizacije/istorizacije sve više gube ubedljivost sa *krajem istorije*, na primer. Kada kažemo *fenotipa*, želimo da istaknemo da uprkos značajnom uticaju teorije medija, istorijsko umetnički diskurs u naporima da objasni *slikovni proces* još uvek lako pristaje na tehnodeterminaciju.

Koliko nam komparativni diskursi, ovde citirani, mogu pomoći da izbegnemo pominjanu lakovernost?

Generički nivoi su neizostavni, pa iako su u neperceptivnom području, važi pravilo: ako ih ne vidimo, slepi smo za svoj predmet. Podaci o njima mogu se uzeti kao konstanta prilikom obrade podataka u istraživanju umetničkih procesa, dok se fenomenološki nivoi uzimaju kao konstitutivni za uspostavljanje umetničkih stvarnosti (artificiranja), pa rezultate uvida (u njihovu morfologiju, sintaksu, semantičku strukturu) operacionalno uzimamo kao varijabilni deo u istraživanju. Zapravo, važno je istaknuti, da i konstante i varible u istraživačkom modelu učestvuju bez hijerarhijskih pretenzija. Njihova potentnost jednako je značajna u ostvarenju naučnog modela (naučne slike) o procesima složenog *individualnog ustvarenja mikro sveta* u globalnoj kulturi slika, koje svojim kreativnim nagonom pokreću neki *stvaraoci*, odnosno kreativnom investicijom primaju kao svoje neki *uživaoci*. Ovo znači, najpre da se generički nivo ne uzima kao jedino važan za *tip* procesa i konačni *izgled slika sveta*. Naprotiv, danas izvanredno ojačano iskustvo metodologije hermeneutičkog kruga u svakoj interpretaciji, neće dopustiti bilo kakvo povampirenje genotipske interpretacije (nalik na rasne teorije). Upravo veliki doprinos istraživanja *kultura živih organizama* u biologiji, *kultura molekula* u hemiji, te *kultura čestica* u fizici, prizveo je (prilično neočekivano) novu koheziju snagu informatičkog pristupa predmetu. Kada je predmet tako *fraktalan*, kako se danas najpribližnije može operacionalizovati vekovni mit o *neuhvatljivosti onog umetničkog*, onda je logika informatičkog zbiranja tog uvek istog i isto važnog *neponovljivog* na, uslovno rečeno, *raznim* nivoima sasvim primeren istraživački pristup. Šta više, informatički modeli potvrđuju i u genetici da kultura fenotipa utiče na izmenu genoma. Dakle, njega realno menja samo kultura, a ona je u verijabilnom delu, ona se ne prenosi, ona se stiče. Ako je realna tehnološka izmena genoma, ne znači da ćemo moći da računamo na genetski dobitak *zaluđenih* stvaralaca i *ekstatičnih* primalaca, oni se ipak samo proizvode.

Zato ćemo ponoviti, istorijsko umetnički diskurs u naporima da objasni *slikovni proces* još uvek najlakše pristaje na tehnodeterminaciju. Naime, da ne bi postao samo nova varijanta iste stvari, to jest da se ne bi zadovoljavali samo proširenjem predmetnog repertoara istorije umetnosti (u rasponu od fenomenologije *novih medija* do ideologije *rodne razlike*), novi diskurs istorije umetnosti pita ne šta je *stvar* već šta je *stvarno* u *istoriji slikovnog stvaranja*. Da bi izmakli očekivanoj epistemološkoj zamci, naglasićemo da prirodu ovog pitanja, ovoga puta određuje informatologija. Zapravo, informatološki uvid u procese koji se odvijaju u generativnim strukturama žive i nežive materije, može odati kako *kultura informacije kreira* stvarnost. Shodno pojmovnom poopštavanju termina informacija koje se, sasvim aktuelno u fizici, javlja kod Vedrala, podsetili bi na to da su unazad tri decenije u svojim operacionalizacijama informatolozi artikulisali njeno objektivno merljivo dejstvo kroz sintagmu *strukturna informacija*. Originalan doprinos dat je u teoriji ETAKS-a (*emisije, transmisije, asorpcije, komunikacije i skladištenja informacija*) Boža Težaka (u: Tuđman 1983). Ona određuje više od prostog prenosa poruke o materiji ili o živom, ona je više od transmisije jedinačne znakovitosti i nudi se kao kontekstualna informatičnost. Otkrivajući stanje poručivosti, strukturna informacija se nudi kao mogućnost u-obličjenja (*in formo* je etimologija informatike) semantike pojmovne svojstvenosti predmeta razmene. Kada se kao predmet razmene,

kao u našem slučaju javlja entropijski prezasićena komunikacija onda se valja pozabaviti upravo *pojmom svojstvenošću slikovnih procesa*.

Za početak, koja definicija pojma nam može ovde biti najcelishodnija, a potom kako *svojstva* slike uzbuđuju ovaj poredak u diskursu?

Delez i Gatari (Gilles Deleuze / Félix Guattari) su nas podučili da je „pojam bestelesan iako se otelovljuje i ostvaruje u telima, ali se zapravo ne podudara sa stanjem u kojem se ostvaruje. Nema vremensko prostorne koordinate, već samo intenzivne ordinate. Nema energiju, već samo intenzitete, anenergetičan je (energija nije intenzitet, već način na koji se ovaj razvija i poništava u nekom protežiranom stanju stvari). Pojam predstavlja događaj, ne suštinu ili stvar. To je jedan čist Događaj, *haecceitas*, entitet: događanje Drugog... Pojam se definiše *nerazdvojivošću konačnog broja raznorodnih delova koje opohodi jedna tačka u apsolutnom, beskonačno brzom preletu*. Pojmovi su *apsolutne površine ili zapremine*, forme koje nemaju drugog objekta do nerazdvojivosti razgraničenih varijacija. Prelet je stanje pojma ili njemu svojstvena beskonačnost, iako te beskonačnosti mogu biti manje ili veće u zavisnosti od šifre delova, pragova ili mostova. U tom smislu, pojam je uistinu čin mišljenja koje se odvija beskonačnom brzinom“. (Delez–Gatari 1995: 28)

Svrhovitost ovog pozivanja leži u upadljivoj komplementarnosti koja postoji ne samo između etimoloških sličnosti, već zapravo između promena logičke i epistemološke paradigme, sa jedne strane, i naučne paradigme kraja XX veka, sa druge strane. Kako su Delez i Gatari u sabiranju istorijskih iskustava uočili važnost proširenja definicije pojma, davne 1991. godine, verovatno spada u uobičajeni odgovor o ulozi filozofije u predviđanju. No, svakako da *korespodencija* pogađa onaj prostor koji je u teoriji nauke do naših vremena bio neistaknut. Mislimo na prevahodnost materijalnosti kao istraživane stvari u prirodnim i primenjenim naukama u kojima je ono „bestelesno u pojmu“, iako se „otelovljuje i ostvaruje u telima, zapravo ne podudara sa stanjem u kojem se ostvaruje“. Kako nam istorija nauke kraja XX veka pokazuje, sve veće i efikasnije prodiranje naučnog pogleda u telo materije, istovremeno je produbljivao značaj, citirane *neostvarenosti*. Uočavajući ovo kao aporijsko stanje, skloni smo da u citiranoj kvalifikaciji *informacije* kao pojmovno potentne, potražimo jedno moguće objašnjenje generičke zastupljenosti slikovnih procesa u svim aspektima istraživanja stvarnosti.

Ističemo zapravo da najnoviji zaključci koji proizilaze iz okrilja kvantne fizike ukazuju da iza sve suptilnijih identifikovanja najelementarnijih sačinitelja materije ostaje nešto što se može identifikovati pre svega kao informacija. No, budući da je (bar za sada, dok se ne razreši pitanje *božanske čestice*), informacija bez svog nosioca jer nam se svako *usitnjavanje materijalnosti* u istraživanjima strukture čestica upravo zaključuje odsustvom identifikovanja bilo čega materijalnog osim *stanja* poručivosti, pridružujemo se oceni da ovo *stanje informatičnosti* stoji labavo u nauci (Mičel: 313) ali da u filozofiji zaslužuje epistemičku pažnju. O *stanju* kao svojstvu pojma govore Delez i Gatari kada ukazuju da se pojam „ne podudara sa telima u kojima se ostvaruje“. Kada navode da pojam „nema energiju, već samo intenzitet“, te da je energija samo modus razvoja i poništavanjima intenziteta u stanju stvari, ne možemo ne videti zavodljivu sličnost sa onim što su osnovni postulati kvantne fizike. Kada potom razlažu ovo stanovište da „pojam predstavlja događaj, ne suštinu ili stvar samu“, onda imamo utisak da su neposredno omogućili da se uopšte misli o nečemu što je Vedral imenovao kao *informatička fizika*. Šta više, kada Delez i Gatari entitetski situiraju *pojma* kao *događaj Drugog* koji je zapravo najčešće događanje *lica*, odraz koji sa svoje strane posmatramo kao pojam“ uočavamo ono što se uobičajeno u naučnim pretpostavkama zove

modelovanje. To što je u recentnoj teoriji nauke modelovanje prevashodno okrenuto prepostavkama potentnih stanja, a sve manje materijalnim strukturama stvari, gotovo da je anticipirano podsećanjem Deleza i Gatarija da se pojam „definiše nerazdvojivošću konačnog broja raznorodnih delova koje ophodi jedna tačka u apsolutnom, beskonačno brzom preletu“. (Делез–Гатарп 1995: 28)

Ako smo u ovoj komparaciji uspeli da ukažemo na jedinstvenost filozofskog i naučnog uvida u pitanja sveta, onda вреди videti da je izrazito svojstvo i filozofskog razumevanja uvida u stvar sveta, zapravo naše *viđenje*, stvarnost uvida je sposobnost pobuđivanja predstavljivosti, jednako kako smo ukazali da je modelovanje, kao osnov naučne metodologije, zapravo *uviđanje*, predstavljivost. I jedno i drugo je holistički zasnovano.

Držeći se ovog uporišta, moramo se podsetiti, kako veli M.M.Ponti (Maurice Merleau-Ponty) da *viđenje kao preplet duguje dosta kjazmu*. „Slikar ne može da se složi s tim, da je naše otvaranje svetu iluzivno ili indirektno, da ono što vidimo nije sâm svet i da se duh bavi samo svojim ili nekim drugim duhom“ (Merlo-Ponti 1968: 34). Kartezijanac, kaže M. M. Ponti, može da veruje da postojeći svet nije vidljiv, da je jedina svetlost, svetlost duha i da se svako viđenje dešava u Bogu«. Podsećajući se da je još L. Da Vinci proglašavao jednu *slikarsku nauku*, M. Merlo-Ponti misli da viđenje nije jedan modus mišljenja ili prisustva u sebi: „to je sredstvo koje mi je dato da budem odsutan od sebe, da iznutra prisustvujem razbijanju bića, a samo na kraju ja se zatvaram u sebe“. Uvažavajući renesansno nasleđe *otkrivanja sveta ljudskim okom*, M. Merlo-Ponti će samo ponoviti da oko treba shvatiti kao *prozor duše*, „oko čini čudo otvarajući duši ono što nije duša, *blagoslovenu* oblast stvari, a i njihovog boga *sunce*“. Sam Merlo-Ponti govori, zapravo o nečemu što bi bila posledica *razbijanja*, dakle nečemu što je bliže *provali*, ili bar *procepu*, *proboju*, a dalje od, pogotovu albertijevske, predstave *slike-prozora*. Tako *slikar* „prihvata mit o *prozorima duše* sa svim njegovim teškoćama: ono što je bez mesta treba da bude prinuđeno na telo; još više: da ga telo uputi u sve druge i u prirodu. Treba doslovce shvatiti ono čemu nas viđenje uči: da njime dodirujemo sunce, zvezde, da smo istovremeno svuda, isto tako blizu dalekim kao i bliskim stvarima, i da, čak, naša moć da zamislimo da smo negde drugde i (...) da slobodno gledamo stvarna bića, bilo gde da su, da se ta moć pozajmljuje viđenju i zamenjuje sredstva koja iz njega dobijamo“. Biće nije dato našem pogledu. Nasuprot *predstavnog bića* refleksivne filozofije, Merlo-Ponti ga drži u samom *viđenju*. „Mi vidimo zato što smo u samom biću. Objektivizam svodi biće na predmet zato što se udaljava od svoje perceptivne osnove“ (Prošić 1987: 45).

Ako naglasimo da M. M. Ponti slikaru dodeljuje nedoumicu „da je naše otvaranje svetu iluzivno ili indirektno, da ono što vidimo nije sâm svet i da se duh bavi samo svojim ili nekim drugim duhom“, sa idejom da nas natera na otvaranje začaranog kruga istraživanja stvari kao materije. Kada u naučnom modelovanju očekujemo efikasnost u *viđenju zakonitosti pojavljivanja*, računamo na *svojstvo* viđenja predmeta koji se *prilagođava* našoj pretpostavci. „Viđenje i zamišljanje“, kako veli Ponti, uvek je uslovljeno *okom kao prozorom duše*. Ono, zapravo otvara duši ono što nije ona, svet stvari, te samo viđenje nije modus mišljenja ili prisustva u sebi, već način da se odsustvuje od sebe, da se *prisustvuje razbijanju bića*. Kako se to kod Pontija imenuje kao *procep*, *provala* ili *proboj*, ističe se potreba da ono što je *bez mesta* treba *da dobije telo*. Sa jedne strane ovo se da čitati u smislu pređašnje definice pojma, tj kao okupljanje *probojem* izazvanih *preleta jedne tačke koja ophodi raznorodne delove* čineći ih celinom. Sa druge strane, *procep* koji inicira da ono što je *bez mesta* treba *da dobije telo*, sasvim je homologno pretpostavci o informatički zasnovanoj fizici. Dakle, **ono** što

u informatičkom smislu nema nosioca, ono što smo opisali kao: *ništa materijalno ne da se identifikovati osim poručivosti same, to* traži svoje *telo*. Ono se kao zbivanje *drugog* uteljuje u viđenju samom, ovoga puta kao uobičajenom *naučnom modelovanju*. Mogli bi ustvrditi da su se u teoriji poslednjeg francuskog klasičnog filozofa, M.M.Pontija, posvećenog temeljnim istraživanjima ponašanja, percepcije, govora, konačno, uvek teško uhvatljive, slikovne umetnosti i recentnoj teoriji *informatičke fizike* pojmovno zbližavaju do skora potpuno odvojeni modusi saznanja sveta.

Nesumnjivo je da se, počev od Merlo-Pontija sve jasnije, filozofija više ne izražava kroz ideju istine kao *podudarnosti objektivnog i subjektivnog*. Ona je upitnost i svoje biće sobražava *upitnosti percepcije*. Percepcija je kod Merlo-Pontija „misao koja radije dopušta opaženom da se *pojavi* nego što ga postavlja“. Opažanje *iz središta bića* (što će reći: celovito, smisleno i povezano) baš i omogućava pojavu *slike* kao „maksimuma ostvarene bliskosti u odnosu na zev bića“ (Ponty 1964: 170). „Kao što vid ima svoju slepu tačku, *punctum caecum*, kaže Merlo-Ponti, tako i jasna i eksplicitna misao nosi za sobom svoj nevidljivi horizont čulnosti“ (Ponty 1961: 55). I dok se P. Francastel zadovoljavao otkrićem da se celovita predstava (Gestalt) rađa već u mrežnjači kao aktivnom delu mentalnog sistema, Merlo-Ponti tvrdi da se svaka „misao događa u jednoj púti (*la chair*)“. Ideja ima svoju podlogu čulnosti na kojoj izranja i u tome je razlika između ovog i idealističkog stava koji misao odvaja od čulnosti, pretpostavljajući da postoji jedna izvesnost misli za sebe.

Projekcija ili kako izbeći mutaciju anđela

Šta je ponudio XX vek? Povratak utopiji da nam u zaboravu može biti lepo. Lepo se javlja kao slika u kojoj ispuštena harmonija stvarnog života i vlastitost realne slobode volje može da bude nadomeštena uživanjem (u *dobroj formi*).

Kako je izveden taj konstrukt? Postoji jedna moguća rekonstrukcija: ono što je stvarni gubitak u životu, postaje prednost u svetu umetnosti?

Šta je stvarno predmet istorijske nauke o umetnosti. Najpre, može li se i dalje govoriti o *pretrajavanju* u modusima *univerzalne istorije*. Pojam *patrimonium*, kao izrazit produkt modernog koncepta znanja, tera nas u ponavljanje pitanja, aristotelovski zboreno, o *kontingentnim futurima*, tj kako nam pomaže Liotar (Jean-Francois Lyotard) da razumemo, da je moguće podržati projekt moderne samo „ako imamo snage i ako smo upućeni (...) da i danas nastavimo da organizujemo događaje prema ideji o univerzalnoj istoriji“? Ovo ukazuje da smo već pomireni sa tim, kako veli Liotar: „1) da ranije nije bilo tako, 2) da *ja* može postati *mi*, (neka narod uzme političku reč ..., neka radnik uzme društvenu reč, neka siromah uzme gazdovanje, neka se pojedinačno domogne opšteg i neka poslednji postane prvi.“ (Lyotard 1990: 42–44)

Ako se konačno odrekemo lepe, najlepše slike sveta kojom nas nasleđe moderno doba još uvek hrani pitamo se a šta je bilo pre, a ostalo je i posle? Pa posle nam je ostalo naknadno saznanje, nefunkcionalno, najmanje to. Kako veli Frojd: od gubitka drage osobe oporavljamo se tako da ulaganje sa izgubljenog objekta prenesemo na subjekt, tj sa *njih* na *mi*. Tako stvaramo šansu subjektu da deluje, a on ima onaj modus *kontingentnog futura*: subjekt je taj *mi* politike gledanja, *mi* koji uzima proizvodnju *slika* u svoje ruke, onaj koji, svojom zbirkom, od poslednjeg *ja* postaje prvi *mi*. Ima li izgleda da se i pojam *zbirke* subjektivnih dragocenosti proširi na *zbirku matičnih ćelija*? Da, odgovor je i treba ponoviti da zavisi od maločas kritikovanog optimizma. (Lyotard 1990: 44)

Ako se sa socijalizacije znanja skinu oboli instrumentalizacije, da li bi to značilo da su učinci pamćenja takvi da izvorna struktura nasleđa kao imanjanja i obaveze održanja

daje slobodu baštiniku. Takva sloboda bi sigurno presudila u zajednici jednakih, zbližila bi njihove veze i ostvarila harmoničnu društvenu strukturu. No, taj trijumf slobode sećanja nije viđen do sada u poznatoj istoriji, da, da naglasimo, ovoj linearnoj. Zaklonila ga je sloboda tržišta, razmene roba i zadovoljstvo u kapitalu. Dubinski socijalni trijumf slobode sećanja kao realna snaga i velika nada, predmet pravih požuda, nadomešten je, ubrzo i veoma lako *umetničkom slobodom*. Prvi put u istoriji, (rekli bi i odmah dobili povratni udarac sa početka izlaganja: šta nam može istorija zboriti a da nije konstrukt?) umetnost je „oslobođena“ prirodnog okruženja (konteksta socijane potrebe, trošivosti i isteka roka važenja) i bačena u tržišnu utakmicu. Svoja svojstva jedinstvenosti, stalnosti, neponovljivosti, nezastarevanja, predala je novom pojmu *patrimoniuma* – baštinske vrednosti postaju nova formula nedodirljivosti, dobijaju svoju disciplinarnu zaštitu i akademski pedigree kroz formiranje estetike nasleđivanja. Tako se nastanak “svetske istorije” i estetike udružuju u proizvodnji zaborava “trenutaka”. Svaki je nestanak sadašnjosti za subjekt koji se seća bolno kidanje sopstva i zato Šilerovo upozorenje o zaboravu treba ponoviti u podsticajnom smislu.

Da, ubrzamo, digitalni Narcis je u doslovnom smislu 4D ogledalo, ne plastična nalepnica, stiker ili magnet za frižider, već blagodatni predmet istorije umetnosti koja kao svoj ideal vidi: uhvatiti u svom viđenju sve generičke strukture (ne samo feminističke kontekste, npr), dodirnuti totalitet etetskog fenotipa i njegovih (biokiber) kreatora i koautora, ne samo ontološku esenciju.

U praksi to bi bio neuronski operativni sistem održiv istom onom starom humanističkom konvencijom: gaji golubicu da ti se uvek vraća! Predano, sa pogledom na gore.

LITERATURA

- Agamben 1998: G. Agamben, *Homo Steer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, EA: Stanford University Press.
- Bart 1993: R. Bart, *Svetla komora*, preveo sa francuskog: Mirko Radojičić, Beograd: Rad.
- Belting, ur. 2007: H. Nelting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, *Uvod u povjest umjetnosti*, Zagreb.
- Benjamin 1986: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga.
- Clausberg 2007: K. Clausberg, *Neuroznanosti o slici*, prevela sa nemačkog: Iva Sudec, u: H. Nelting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, *Uvod u povjest umjetnosti*, Zagreb, 299-320.
- Čomski 1972: N. Čomski, *Gramatika i um*, Beograd: Nolit.
- Делез–Гатари 1995: Ж. Делез–Ф. Гатари, *Шта је филозофија?*, Сремски Карлоци, Нови Сад: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Fraj 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks): biblija i literatura*, Beograd: Prosveta.
- Frye 1979: N. Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Frye 1947: N. Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lacan 1986: J. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevala sa francuskog: Mirjana Vujanić-Lednicki, redigovao: Nenad Mišćević, Zagreb: Naprijed.
- Lacan 1983: Ž. Lakan, *Spisi*, preveli sa francuskog: Radoman Kordić, Danica Mijović, Filip Filipović, Beograd: Prosveta.
- Lytard 1990: J–F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela sa francuskog: Ksenija Jančin, Zagreb: Naprijed.

- Malraux 1947–50: A. Malraux, *Psychologie de L'Art: La Musee Imaginaire, La Creation Artistique, La Monnaie de L'Absolu*, Geneva-Paris: Skira.
- Mekluan 1973: M. Mekluan, *Gutenbergova galaksija*, Beograd: Nolit.
- Merleau-Ponty 1961: M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty 1964: M. Merleau-Ponty, *Visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty 1968: M. Merleau-Ponty, *Oko i duh*, Beograd: Rad.
- Mitchell 2005: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Lovs of Images*, Chicago University Press, Chicago-London (citati u tekstu su prevod Miloša Đurđevića).
- Остен 2005: М.Остен, *Покрадено ђамћење*, preveo sa nemačkog: Tomislav Bekić, Нови Сад: Светови.
- Prošić 1987: S. Prošić, Merlo-Pontijeva dijalektika vidljivog, *Ideje* 1/87, 37–50.
- Tucić 2000: N. Tucić, *Evolucija, čovek i društvo*, Beograd: Dosije.
- Tudman 1983: M. Tudman, *Struktura kulturne informacije*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske.
- Vedral 2009: V. Vedral, *Decoding Reality: The Universe as Quantum Information*, Oxford University Press.
- Viner 1964: *Kibernetika i društvo*, Beograd: Nolit.
- Viner 1973: N. Viner, *Kibernetika*, Beograd: ICS.

DIGITALIZATION AND THE PARADIGM SHIFT IN THE HISTORICAL SCIENCE OF ART

Summary

The subject of this paper is to examine the consequences of the information revolution on altering the methodological tools of art history, on the one hand; and on the other it is about changing relationship of art history according to their subjects. Fortunately or not, this relationship is not just another example of the one-way effectiveness of the IT approach, because the analogical nature of the art history subject, which mediates through digital transition, was not found in the virtual reconstruction. Imagery, as a basic feature of historical science of art, predisposes its discourse as a narrative on creativity and mirroring. Only narrative is assiduous to the information rigidity, but without the extras, since it is based on mirroring analogical compactness - the image is what is reflected in us. We will explain here the elements of the paradox that occurs in the normal digital mapping of the artistic heritage without mirroring inside, even though the technology of neural programming languages easily implemented in other, "not cultural" areas of scientific research. Does art history have the ambition to move towards them or is it going to wait for its sole "new" subject(s) of study? We were searching the answers to these questions in comparative analysis of the paradigm shift in the humanities, on the one hand; and biology, chemistry, physics, on the other hand. Our hypothesis was that these changes not only unified, but also provoked fierce development of the information science. On the structural similarities which we discover between the standpoint and the research of the last French classical philosopher M.M. Ponty and recent theories on informational physics by Vinko Vedral, we have tried to outline the biocybernetics nature of the subject of art history at the beginning of the XXI century.

Key words: digital, analog, cultural information, historical science of art, informatics, biocybernetics, hermeneutics

Dragan J. Bulatović

Milan M. Popadić¹
 Univerzitet u Beogradu
 Filozofski fakultet
 Odeljenje za istoriju umetnosti
 Centar za muzeologiju i heritologiju

SAUČESNIŠTVO U MESTO SLOŽENOSTI: ISKUSTVO ISTORIJE UMETNOSTI U STUDIJAMA BAŠTINE²

Predmet koji istražuju istorija umetnosti i studije baštine veoma često se na pojavnim nivou iskazuje kao zajednički. Drugim rečima, neretko umetnička dela koja su pretrajala vreme smatramo vrednim baštinjenja, kao što i baštineći predmete nasledene iz prošlosti dobijamo svedočanstva neophodna za njihovo razumevanje u istorijskoumetničkom kontekstu. Težeći da omoguće govor predmeta koga proučavaju, istorija umetnosti i studije baštine nezaobilazni su saučesnici u ovom humanističkom poslanju. U tom smislu, razvijena metodologija istorije umetnosti može biti značajan element u interdisciplinarnom ustrojstvu studija baštine. Sa druge strane, raznovrsni predmetni konteksti studija baštine mogu omogućiti celovitost istorijskoumetničkog iskaza. Cilj rada je stoga da se razmotri veza između predmeta proučavanja istorije umetnosti i studija baštine, koja uspostavlja njihov „saučesnički“ odnos u tumačenju realnosti.

Ključne reči: istorija umetnosti, studije baštine, „pomešana realnost“, slikovnost, baštinjenje

Naslov ovog rada inspirisan je razgovorom vođenim između francuskog arhitekta Žana Novela i francuskog filozofa Žana Bodrijara u Parizu 1999. godine. „Rekao si da umjesto složenosti radije biraš sudioništvo. Veoma volim tu ideju“, kazao je tom prilikom Novel, a Bodrijar dodao: „Sudioništvo‘ je pojam na lošem glasu, ..., sudioništvo neke veze ne može biti ‘izloženo’, može se samo nazirati“ (Baudrillard, Nouvel 2008: 96–97). U ovom radu razmatraćemo ovaj saučesnički (sudeonički) odnos i to između *istorije umetnosti*, kao već tradicionalne discipline, i *studija baštine* kao interdisciplinarnog korpusa istraživanja. Istorija umetnosti je u proteklih nekoliko decenija doživela značajna preispitivanja, koja su ponekad dovodila u pitanje i smisao postojanja ove discipline (up. Preziosi 1998; Holly, Moxey 2002; Zimmerman 2003; Belting 2003, Foster 2006). U istom periodu, problem proučavanja baštine dobio je svoje akademske interpretacije, zasnovane često na veoma različitim, a ponekad i oprečnim polazištima (Chastel 1988; Šola 2003; Maroević 2004; Bulatović 2005a/2005b; Sørensen, Aims 2009). Imajući za svoj predmet istraživanja baštinu, studije baštine nužno su povezane sa istorijom umetnosti, budući da istorija umetnosti upravo čuva značajno iskustvo proćavanja pre svega slikovnog nasleđa. Ali nije reč samo o ovoj, čini se, očiglednoj vezi. Reč je o nečemu što se, kako bi Bodrijar rekao, može samo *nazreti*. Reč je o proćavanju predstavljanja realnosti. Otuda, na stranama koje slede ponudićemo jedno viđenje (naziranje) saučesničkog odnosa istorije umetnosti i studija baštine. A kako je povod za nastanak ovog teksta bio učešće na naučnom skupu održanom na Filološko

1 milan.popadic@f.bg.ac.rs

2 Rad je rezultat istraživanja u okviru projekata 47019 i 179048, koje finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

umetničkom fakultetu, to ćemo – težeći da oslikamo argumente izlaganja – kao ilustracije koristiti prvenstveno primere iz književnosti.

„Pomešana realnost“

„Postoji realnost. Ali postoji i pomešana realnost.“ Tim rečima počinje četvorominutni promotivni film, realizovan 2012 godine, o najnovijoj fazi razvoja u evoluciji 3D tehnologije. Reč je o promociji proizvoda kompanije *Kenon* (Canon), koja se predstavlja kao „the leader in imaging technology“ (predvodnik u slikovnoj tehnologiji). Proizvod je nazvan *Mixed Reality* (Pomešana realnost), sa alternacijama u akronimima MR, odnosno, *MReal*. *Pomešana realnost* je proizvod savremene tehnologije koji zahvaljujući postupku snimanja i pretvaranja metričkih koordinata fizičkog prostora u digitalne podatke („SG – Smart Grid technology“, *pametna mreža*), spaja kompjuterski dizajniranu realnost sa stvarnim svetom. Korisnik nosi *Head-Mounted Display*, neku vrstu glomaznih „naočara“ koje očitavaju realan prostor i u njemu plasirane senzore virtuelne realnosti; SG tehnologija smeštena u „naočarima“ povezuje stvarno okruženje i dizajnirane, sensorima inicirane predstave i tako u oku korisnika nastaje objedinjena slika „pomešane realnosti“. Posmatrač/korisnik iako se nalazi u praznoj prostoriji zapravo vidi u tom prostoru, kao sasvim realne predstave, kompjuterski generisane (CAD – Computer Aided Design) slike, bilo da je reč o dinosaurima ili kopir-mašini (ili o dinosauru koji se, na „klik“, pretvara u kopir-mašinu). Na taj je način stvoreno „jedinstveno životoliko iskustvo“ (unique lifelike experience) i ponuđena je „prilika za beskrajnu kreativnost“ (the infinitive creativity). Kreativnost u čemu? „U bilo kojoj industriji i bilo kojem poslu!“

Jasno, *Kenonov* proizvod orijentisan je ka polju delatnosti koji ima predznak industrijskog. Dizajniran je upravo da olakša realizaciju proizvodnog procesa, u kome zahvaljujući MR tehnologiji neće više biti potrebe za proizvodnjom prototipa. To jest, prototipi se neće realizovati kao realni objekti, već će biti dizajnirani i proučavani u „pomešanoj realnosti“, gde se mogu menjati čak i u toku ispitivanja, a u skladu sa željenim performansama, što značajno povećava mogućnosti a smanjuje cenu ispitivanja (Suada 2011). U tom smislu, ova tehnologija se može primeniti kako u građevinskoj, tako i u industriji zabave, to jest u veoma širokom rasponu industrijskog proizvodnog procesa, nudeći mogućnost stalnog razvoja proizvoda i upravljanja njegovim „životnim ciklusom“ (Product development and lifecycle management). U promotivnom filmu, kao ciljna grupa za MR prepoznati su upravo industrijalci različitih vrsta. Narator se obraća direktno njima i obećava im da je MR alatka koje će njihove klijente „odvesti na mesta koja nikada neće zaboraviti“. Drugim rečima, *Kenonov* MR sistem se pozicionira kao posrednik između proizvođača i njegovog konačnog proizvoda. Ipak, na kraju filma, usledilo je i nekoliko opštijih poruka. Na primer: „*Pomešana realnost* je više od virtuelne realnosti i pretvara vaše ideje u život“. (Ako se za trenutak „pomešam“ sa filozofom Slavojem Žižekom, svakako ću reći njegovu prepoznatljivu rečenicu: „Eto jasnog primera kako ideologija funkcioniše u savremenom dobu.“) Dalje, na kraju filma istaknuto je, kao jedan od dva slogana, sledeće: „MR. Taking what is. Adding what can be.“ (Pomešana realnost: koristiti ono što jeste, dodaje ono što može biti), što je gotovo direktna parafraza čuvenog stava iz Aristotelove (2002: 71) *Poetike*, u kome grčki filozof govori o zadatku pesnika: „nije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi“. I na samom kraju, kao drugi slogan ili *punchline* filma, ispisano je geslo, kao prepisano od Hajdegera: „From see, to be“ - *Od viđenja, do bivanja*.

Istorija umetnosti kao „delirantna profesija“?

Ostavimo ovaj hajdegerizam za kasnije. Vratimo se sada korak u nazad, to jest ka onom Aristotelovom stavu da pesnik prikazuje ono što može biti, a ne ono što jeste. Drugim rečima, da li je „pomešana realnost“ zapravo ono što uobičajeno zovemo „dobra, stara umetnost“ (Mijušković 2005: 30–31)? I da li je na kraju krajeva, „priča o umetnosti“ (Gombrich 1995^[16]), dakle istorija umetnosti, priča o pomešanoj realnosti? Ko je taj koji „meša“ realnosti? To jest, koje taj sa *Head-Mounted Display*-om ispred očiju? Da li je to onaj koji piše/stvara ili čita/gleda? Naravno, opšti aspekti ovog pitanja već odavno su prodiskutovani u čuvenim raspravama o „smrti autora“ započetim krajem šezdesetih godina dvadesetog veka (up. Barthes 1984; Fuko 2012). U našem slučaju akcenat je na nečem drugom, na odnosu između realnosti i imaginarnosti naučnog teksta. Evo jednog *ad hoc* „eksperimenta“:

Kada čitam recimo Radojčića, na primer *Majstore starog srpskog slikarstva*, ja mislim i na ono što Radojčić piše u knjizi, ali mislim i na onog Radojčića koji se dopisuje sa Derokom, a onda na Deroka, šarmantnog predratnog gospodina, avijatičara i zavodnika, no onda u fusnoti, kod Radojčića, naletim na nekog živopisca Aristudiusa, kome se izgleda sudilo za jeres, i onda izmišljam kako tog Aristudiusa, Grka ili Latina, Sloveni usled metateze likvida zovu Rastudije, i kako mu je odsečena, zbog jeresi, desna ruka, ali ima veštačku, pozlaćenu, pa ga još zovu i Zlatoruki...

... I tako dalje, i tako dalje. Teško da je prethodno napisano istorijskoumetnički tekst, to jest, navedeni tekst mogu da predam za objavljivanje u naučnom glasilu samo ako želim da se sporim sa recenzentima. Ako sam uporan i ako zaista želim tako da pišem, onda će tekst morati da dobije barem sledeće dodatke:

Kada čitam recimo Radojčića (1955), na primer *Majstore starog srpskog slikarstva* ja mislim i na ono što Radojčić piše u knjizi, ali mislim i na onog Radojčića koji se dopisuje sa Derokom (Radojčić 2009), a onda na Deroka, šarmantnog predratnog gospodina, avijatičara i zavodnika (Deroko 1983), no onda u fusnoti, kod Radojčića, naletim na nekog živopisca Aristudiusa (Radojčić 1955), kome se izgleda sudilo za jeres (Gerersdorfer 1976), i onda izmišljam kako tog Aristudiusa, Grka ili Latina, Sloveni usled metateze likvida (Kortlandt 1989) zovu Rastudije, i kako mu je odsečena, zbog jeresi, desna ruka, ali ima mehničku (up. Brett 1954), pozlaćenu, pa ga još zovu i Zlatoruki...³

Referencijalni sistem prepoznat je kao funkcionalni uslov svakog naučnog, pa time i istorijskoumetničkog izražavanja (up. Polanyi 1969: 49–72). Poput sistema „pomešane realnosti“ on je deo realnih, fizičkih koordinata u koji se smešta nova zamisao. Sistem referenci potencijalno garantuje da nisam u potpunom delirijumu. Referenca je i moj i recenzentov oslonac, za koji se hvatamo kao za onaj poslovični plot. I u isto vreme, to je znak nesamodovoljnosti, i mene grešnog, i mog recenzenta cenjenog. Ali nemoguće je govoriti o istoriji umetnosti, a ne govoriti o imaginaciji, realnosti slikovnog koje ne odgovara realnosti istorijskog (Karijer 2004: 225–242) Isto može da važi i za druge modele spoznaje sveta (Bodrijar 1991), ali u istoriji umetnosti, realnost je uvek „realnost“. Nije li i takozvana „tvrda“ nauka, zapravo proizvod ne pristajanja na prihvaćenu sliku realnosti? Šta je bilo nerealnije, u jednom istorijskom

3 Evo i *literature* ovog „eksperimenta“: Brett 1954: G. Brett, *The Automata in the Byzantine*, *Speculum*, Vol. 29, No. 3, 477–487; Deroko 1983: Aleksandar Deroko, *A ondak je letijo jeroplan nad Beogradom: sećanja*, Beograd: Narodna knjiga; Gerersdorfer 1976: V. Gerersdorfer, *Katari – bogumili – trubaduri*, Zadar: Filozofski fakultet; Kortlandt 1989: F. H. H. Kortlandt, *Od praindoevropskog jezika do slovenskog*, *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 32/2, 41–58; Radojčić 1955: S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd: Naučna knjiga; Radojčić 2009: *Spomenica Svetozara Radojčića: povodom stogodišnjice rođenja*, priredili Slobodan Dušanić i dr, Beograd: Filozofski fakultet.

periodu, od viđenja da je Zemlja kugla, kada se sasvim realno znalo da je Zemlja ploča? U slučaju istorije umetnosti, izučavana je istorija upravo „onog što se moglo dogoditi“, kako bi to rekao Arsitotel. Potencijal – „ono što se moglo“ – otvara vrata imaginaciji, gde nije reč samo o zamišljanju slike ili predstave, već o načinu i sadejstvu izobražavanja, predstavljanja, gledanja, viđenja (up. Mitchell 2002: 236–237). Istorizujući likovnu umetnost, istorizuju se odnosi imaginarne realnosti. Da li se onda za istoriju umetnosti može reći, kako je to Pol Valeri izrekao za književnost, da je to delirantna profesija?

Pre svega, dve napomene i jedno pojašnjenje: 1) Valerijev stav o književnosti kao delirantnoj profesiji eksplicitno ističe Andre Malro (Malroux 1979: 103); 2) dobri stari kunsthistorik Vofgang Fric Folbah upozoravao je svoje studente da ne bi trebalo da čitaju Marloa jer će ih skrenuti sa pravog puta (Belting 2003: 153) i pod 3) iako „delirijum“ (lat. *ludilo*) u medicini predstavlja bolesno duševno stanje sa halucinacijama, u kontekstu u kome se ovde upotrebljava pod delirijumom se podrazumeva stanje objedinjenja realnog i imaginarnog, to jest humanistička analoogija *Kenonovoj* tehnologiji „pomešane realnosti“ (up. Malroux 1979: 94–105). Malopredložni „eksperiment“ zapravo predstavlja donekle prenaplašenu situaciju stvaranja asocijacija koje vode ka pisanju teksta. Smatra se da je naučni (te i istorijskoumetnički) tekst zanovan na sistematizovanom istraživanju i metodološkom izražavanju. To bi trebalo da ga razlikuje od recimo književnoumetničkog teksta. No, u jednom mladalačkom eseju (*Sur la technique littéraire* iz 1889. godine), Pol Valeri piše: „Moderni pesnik nije više razbarušeni ludak [le délirant échevelé], koji svoje delo piše u jednoj jedinog grozničavog noći, on je proračunati naučnik, gotovo matematičar, ali u službi prefinjenog sanjara [un rêveur affiné]“ (citirano prema: Chatelain, Slusser 2010: 90). Ovde delirantnost izrikom srećemo kao osobenost pesnika-osobenjaka (*le délirant échevelé*, čitaj: romantičar), ali tu je pre reč o medicinskoj dijagnozi ili barem o pozi inspirisanoj ovom dijagnozom. Valerijevu književnost-kao-delirantu-profesiju zapravo srećemo u formulaciji „služba prefinjenog sanjara“. Gotovo pedeset godina nakon ovog eseja, 1938. godine, na jednom predavanju na Kolež de Fransu, sada već časno stari Valeri će reći: „... stihovi nisu stvoreni da bi se nešto reklo, ali je konačno i to nekada potrebno. / Čista umetnost bi bila ona koja bi obuhvatila samo još funkcije osećajnosti isključujući njihovu primenu na činjenice praktičnog života, koja uvek implicira nesuvislost stvarnosti“ (Valeri 2003: 54). Ta *nesuvislost stvarnosti* koju implicira umetnost srž je delirantne profesije. Imajući za svoj predmet umetnost, istorija umetnosti nužno se susreće sa ovom nesuvislošću stvarnosti, tragajući za njenim izrazima i artikulacijama.

Kao što to dobro znamo, čaša žuci ište čašu meda, smiješane najlakše se piju. Realna slika, traži izmaštanu, jer tako postaje prihvatljiva. A, možda, i uverljivija. Ono što se uvek postavlja kao pitanje u vezi sa imaginacijom, isto je kao i u vezi sa realnošću. Dakle: čija je to realnost, odnosno čija je to imaginacija? U romanu *Čovek koji je bio Četvrtak* Gilbert Kid Česterton, između ostalog, lucidno ispituje tezu o realnosti realnog. Na početki ove pesudodetektivske priče jedan od Čestertonovih junaka ubeđuje svog sagovornika da je pravi koren društvenih problema ne u onom što je očigledno, već u aluzivnim formama poput poezije, to jest umetnosti. To je i poreklo (nihilističke) zaverе, čiji je cilj (naravno) uništenje svetskog poretka. Zadatak da otkriju ove zaverenike poveren je posebnoj jedinici londonske policije, jedinici „policajaca-filozofa“: „Zadatak policajca-filozofa istovremeno je i bestidniji i suptilniji od zadatka običnog detektiva. Običan detektiv odlazi u krčme da hapsi lopove; mi idemo u umetničke salone da otkrivamo pesimiste. Običan detektiv saznaje iz zapisnika ili dnevnika da je zločin počinjen. Mi iz zbirke soneta saznajemo da je zločin počinjen.

Sledimo trag do izvora onih smrtonsonih misli što čoveka vode u intelektualni fanatizam i intelektualni zločin“ (Česterton 1987: 69). Otkrivajući jednog po jednog zaverenika, protagonista Čestertonovog romana, na kraju potvrđuje svoje sumnje: policajci-filozofi su zapravo zavrenici, koji jure sami sebe. Drugim rečima, pre nego što prihvatimo bogato iskustvo istorije umetnosti u proćavanju slikovnog i njene prošlosti, imajmo na umu da je veoma često ta „slikovnost“ upravo proizvod istorijskoumetničkog istraživanja, kao što je i „umetnost‘ najomiljenije čedo modernosti i moderne epohe“ (Mijušković 2009: 120).

Od umetnosti do baštine: Slikovnost prošlosti i njena složenost

Razumemo li prošlost ikako drugačije osim u slikama? Naravno, tekstualna svedočanstva, istorijski zapisi i napisi, istorijske historiografije i hronike, nisu slikovni materijal, osim ako ih ne shvatimo i suviše *gramatološki* (up. Derrida 1976). Nije reč ni o tiraniji ili hegemoniji vizuelnog u savremenom dobu, što je u ostalom više nego diskutabilno (up. Mitchell 2002: 241). Radi se o tome da slike fiksiraju sećanja, a bez memorije nema prošlosti. Na taj način slike zadovoljavaju jednu sasvim ljudsku potrebu, potrebu za (samo)prepoznavanjem i izobražavanjem u svetu (up. Popadić 2012a: 86–88). Evo šta o tome kaže i književnik Orhan Pamuk (2010: 5–6), suptilni prevodilac prošlosti u savremeni senzibilitet: „Osnovni instinkt za preživljavanjem nam je posudio pamćenje. Ono može kategorizirati mjesta na kojima smo se osjetili sigurnima i bez briga o događajima koji će uslijediti. Neka nova mjesta se još nisu dokazala, barem ne toliko da bismo ih mogli nazvati ‚sigurnima‘. Ona sadrže izazov, ona nemaju kvalifikaciju sigurnosti, poznatosti, kontinuiteta, suosjećanja koje inače dobivamo od obitelji i male zajednice kojoj možda pripadamo. Dom je ondje gdje osjećamo da će svijet nastaviti biti isti. To je naravno iluzija, ali je ipak nešto što trebamo jer se želimo vratiti na naše početke kada smo bili sigurni. (...) Ta iluzija da smo bili sigurni uvijek ostaje uz nas zato što nam je potrebna. Uvijek želimo sjećanja na to mjesto iz prošlosti. Želimo očuvati mjesto i sjećanja. Mislim da je to bitno za nas, jednako koliko i potreba za hranom i snom. To je kartezijsko ishodište, kao mapa svijeta. Međutim, način na koji se nosimo s tim razlikuje se u različitim kulturama i mjestima. Potreba za očuvanjem sjećanja na dom je univerzalna ljudska potreba. Svi je nosimo u našim srcima, ali joj se obraćamo i izražavamo je na različite načine. Primjerice, gradimo muzeje ili pišemo romane.“ Ova privatana potreba, ima dakle i svoj institucionalni domen. Šta su muzeji, a pre svega umetnički muzeji, ako ne mesta sigurnosti („sigurne kuće“) ne umetnosti, već istorije umetnosti?

Možda je suviše, ali ipak naglasimo taj fundamentalni fakat: „umetnost“, koju izučava istorija umetnosti, izmišljena je za potrebe istorije umetnosti. A istorija umetnosti u svojim korenima baštini „fabrikovanje prošlosti koja može biti efektno izložena sistematskom posmatranju, a u svrhu režirane i političke transformacije sadašnjosti“ (Preziosi 1994: 143; 1998: 521). U suštini, istorija umetnosti koristi vizuelni kapacitet umetnosti i njenu memorijsku potentnost: Dakle, u pitanju je svojevrsna *ars memorativa* (Preziosi 1998: 521; Yates 1999; Foster 2006: 69–83), koja se služi vizuelnim da bi se ostvario neki narativ, „velika priča“, a kojoj se želi obezbediti karakter „realne“ pojave. To je, zapravo, način da se umetničkoistorijskim sredstvima „ovjerovi naša stvarnost“ (Krlježa 1977: 38).

Vizuelizovanjem se, dakle, proizvodi istorija, ali, pre svega, u domenu stvarnosti, vizija prošlosti i sećanja iskorišćena je kao instrument zavođenja savremenosti. Potrebno je, međutim, obezbediti mehanizme koje omogućavaju to zavođenje.

Potrebno je novo mesto, jer prvobitno okruženje, prvobitni okvir, više ne postoji (Nora 1989: 7). Potreban je muzej, jer, kao što znamo, u muzeju mrtvih nema, već sve sami borhesovski besmrtnici, koji vekovima pričaju svoje priče. A u muzeju mrtvih nema, jer „mrtvi su samo oni koje ne zavode niti bivaju zavedeni“ (Bodrijar 1994: 91). U muzeju, tako, objekat prestaje da bude „običan“ predmet i postaje *uzorak*. „Upravo kroz tu fasciniranost uzornim objektom modernosti – ‘umetnošću’ *per se* u muzeološkom i diskurzivnom prostoru – ... mi pronalazimo sebe, kao subjekte, zapamćene (*remembered* – ponovo spojene, što je suprotnost od *dismembered* – rastavljene)“ (Preciozi 2004: 494). No, iako se posebno u istorijskoumetničkom svetu (ili „svetu umetnosti“, da upotrebimo Dantoov termin), pod muzejom obično podrazumeva umetnički muzej, muzeji nisu institucije isključivo umetnosti. Muzeji su, pre svega, jedan od istorijskih modela baštinjenja.

Dakle, čini se da ako želimo da celovito pojмимо složenu slikovnost prošlosti, moramo zakoračiti od umetnosti do baštine. Zbog potrebe da se odredi pojam koji može da obuhvati ovako kompleksan sadržaj, savremeni istraživači pojma baštine trude se da ovom terminu daju dovoljno opšte značenje, ali i da što preciznije opišu njegov opseg i doseg. Evo nekoliko takvih primera: „baština obuhvata sve stvari, i zaista dolazi iz ukrštenih i prepletenih mešavina koje proizvodi život sam“ (Šola 2012); „predmet baštine je realni predmet koji svojim materijalom i oblikom dokumentuje realnost u kojoj je nastao, u kojoj je živio i s kojom je ušao u sadašnjost“ (Maroević 1992); „baština je ime institucije (*patrimonium*), etičkog obeležja, društvene konvencije, memorijske potentnosti i životnog ritma“ (Bulatović 2005a). Ova određenja baštine sugerišu da o savremenom pojmu baštine možemo da govorimo kao o *politipnom* odnosno kao o *pojmu porodičnih sličnosti*, dakle o pojmu koji u nužno uključuje više činilaca: istoriju baštine, baštinu kao instituciju, baštinjenje kao praksu i baštinjenje kao metodologiju (Popadić 2012b: 245–255). Istorija umetnosti svakako ima svoje mesto u okviru ovakvog određenja pojma baštine, a istorijskoumetnička istraživanja likovnih umetnosti od primarnog su značaja za razumevanje slikovnog nasleđa. Međutim, ovaj korpus znanja postaje društveno i kulturno upotrebljiv, čini se, tek kada pređe svoje disciplinarne međe. Na taj način ostvaruje se specifično znakovno i heremneutičko dovršavanje, odnosno, realizuje se ukupna slikovnost stvarnosti i rekonstrukcija totaliteta na relaciji objekta i subjekta, to jest realizuje se *muzeološka intencija* (Bulatović 2005b: 121).

Od viđenja do bivanja:

Realnost pomešanosti ili Baština kao prošlost koja ima smisla

Pojam baštine u svoj opseg uključuje, kao što smo već istakli, i slikovno nasleđe. Međutim, problem sa slikovnošću je u tome što ona nije nezavisna, ona je uvek deo nekog složenijeg sistema. Jednostavno rečeno, to jest, *clean and simple*: „There are no visual media. All media are mixed media...“ (Mitchell 2002: 237). Dakle, nema vizuelnih medija. Svi mediji su mešoviti mediji. Iz te složenosti, služeći se različitim tehnikama saznanja, čovek pokušava da izvuče smisao. „Kad je u pitanju istorijski događaj, naša odgovornost nije samo u tome da svedočimo o njemu, to jest da ispričamo šta se desilo i obratimo pažnju na potrebe duhova. Takođe moramo da probamo da ga protumačimo i donesemo zaključke o njemu kako bi potrebe ljudi koji *danas* žive, dece tih duhova bile zadovoljene. Pored toga što nam je potrebno poznavanje istorije, moramo razumeti i umetnost. Priče identifikuju, ujedinjuju, daju značenje. Kao što je muzika buka koja ima smisla, slika boja koja ima smisla, tako je i priča život koji ima smisla.“ (Martel

2010: 16–17). Možemo li, prateći ove inspirativne paralele Jana Martela, reći i da je baština – prošlost koja ima smisla?

Poput one drevne priče o slonu i šest slepaca, da bi shvatili celinu pojma baštine nije dovoljno da se oslonimo na pojedinačna istraživanja. Dolazeći u dodir samo sa delovima slona, slepci su o njemu sticali popuno drugačiju sliku, prvi opipavši slona s boka zaključio je da je reč o zidu, drugi na osnovu kljove da je reč o direku, surla ih je navela da pomisle na zmiju, noga na deblo, uvo na lepezu, rep na uže. Jovan Jovanović Zmaj ovako je rezimirao njihov učinak:

„Posle su se prepirali/ dugo zdravo / koji od njih šest slepaca / ima pravo. Ta svaki je imò pravo / nešto malko, / al' celinu nije poznò / baš nijedan, baš nikako.“

Zamislimo neki predmet koji smo nasledili iz prošlosti. Ne moramo da se spuštamo u duboke izmaglice prošlih vremena, dovoljno je da obrišemo prašinu sa starih fotografija. Pogledajmo, na primer, dvadesetospratnu kulu poslovnog centra Ušće na Novom Beogradu izgrađenu 1965. godine. Danas je taj prostor centar potrošačkog načina života, a do pre dvadesetak godina bio simbol totalitarističke ideologije (u kuli na Ušću nalazi se Centralni komitet Komunističke Partije Jugoslavije, skraćeno CeKa). Ako bismo poput junaka iz peseme Čika Jove Zmaja krenuli da „opipavamo“ taj prostor mogli bi da donesemo niz pojedinačnih zaključaka, na primer o njegovoj arhitektonskoj strukturi, društvenim odnosima, urbanističkim merilima, likovnim vrednostima, političkim modelima itd, itd. I svako od tih „opipavanja“ pod pretpostavkom da je savesno obavljeno, bilo bi tačno, što reče Zmaj, „nešto malko“, ali nam „baš nikako“ ne objašnjava kako smo iz samoupravnog socijalizma prešli u koruptivni kapitalizam. Nauk baštinstvenja teži, kao što je već napomenuto, totalitetu na relaciji objekta i subjekta (Bulatović 2005b: 121) Stoga, studije baštine, zbog specifičnosti svog predmeta, nužno podrazumevaju *holistički* pristup problemu. Klasična pretpostavka holističkog pristupa jesta da je celina nešto više ili nešto drugo, a ne prosto zbir delova te celine. Slovenački filozof Slavoj Žižek poziciju da 2+2 prosto nije uvek 4 duhovito ilustruje sa dva primera iz sveta filma. Prvi primer je iz filma *Ninočka*, koji je 1939. godine režirao Ernst Ljubič. Protagonista uloži u kafe i naručuje običnu kafu, to jest bez šlaga, na šta konobar odgovara: „Izvinte, nestalo nam je šlaga. Da li mogu da vam donesem kafu bez mleka?“. U oba slučaja, zaključuje Žižek, gost dobija istu „običnu“ kafu, ali opet i različitu: jedanput je to kafa bez šlaga, drugi put bez mleka. U sledećem primeru (film *Brassed Off* iz 1996, reditelja Majka Hermana) protagonista prati mladu lepu ženu, koja mu pred ulazom u svoj stan kaže: „Da li želiš da udeš, da popijemo kafu“? Kada protagonista odgovori: „Imamo problem, ja ne pijem kafu“, ona uzvrća osmehom: „Nema problema, ionako nemam kafe...“ Žižek odavde jasno zaključuje da dupla negacije (to što protagonista *ne* pije kafu i to što dama *nema* kafe u stanu) ne daje za rezultat nulu već, kao i u slučaju kafeterije (nema šlaga + nema mleka), daje drugu vrednost. U prvom slučaju je to šala, u drugom prekriveni ljubavni poziv (Žižek 2011). To je dobra ilustracija holističkog pristupa u kome 0+0≠0, već celina ima drugačiji smisao od zbira njenih delova. Ili, da se poslužimo Zmajevim primerom, zid+direk+de blo+lepeza+zmija+uže prosto ne čine slona. No, kad smo već kod Zmaja i kod kafe evo jedne skorašnje anegdote, koja se može povezati sa holističkom prirodom saznanja. U blizini Filozofskog fakulteta u Beogradu nalazi se Ulica Jovana Jovanovića Zmaja. Na raskršću ove ulice sa Čika Ljubinom ulicom (gde se nalazi Filozofski fakultet) već dugo godina postoji kafe „Zmaj“. Nedavno je promenjen njegov „vizuelni identitet“, i umesto ćirilicnog ispisa imena lokala, upotrebljen je stilizovani latinični, u kome slovo Z podseća na broj 2. Jedan penzionisani profesor Filozofskog fakulteta, inače stalni gost ovog kafea, bio je veoma razočaran. Smatrao je da je ova izmena nedopustivo

pogrešna i zavaravajuća jer je nadimak Jovana Jovanovića izveden iz ćiričnog ispisa 3. maj (3. maj = 3maj), to jest datuma kada je 1848. godine u Sremskim Karlovcima održana Skupština Srba u Ugarskoj. Izmenom u likovnom oblikovanju ispisa imena kafea izvorni Treći maj postao je Drugi maj. Želja za „total dizajnom“, suprostavila se totalitetu znanja.

Ali, setimo se sada, na samom kraju, poslednjeg slogana *Kenonovog* reklamnog filma o *Pomešanoj realnosti*: “From see, to be” - *Od viđenja, do bivanja*. Ovaj slogan nazvali smo hajdegerskim. Evo zašto: „Izlaganje bistvovanja kao *eidos*-a [tj.] kao prisustva u izgledu, pretpostavlja izlaganje istine kao *alhqeia*-e, [tj.] kao neprikriivenosti“ (Heidegger 2008: 104). Ako baština i jeste prošlost koja ima smisla, to jest, ako se mehanizmima baštinenja mire u prošlosti susprostavljani činioici – nudeći orijentaciju u proteklom vremenu (Popadić 2012a: 21–36) – ipak je *eidos* baštine ono što nam je danas pred očima. Da bi od viđenja došli do bivanja, ne možemo zanemariti značaj pogleda, slike, vizuelnog, predstave, prezentacije i reprezentacije, ... to jest svega onog što je danas u fokusu istorije umetnosti (up. Holly, Moxey 2002). To jest, slikovno ne znači i nestvarno. U *Zlim dusima* Dostojevski opisuje jednog protagonistu romana kao nekog ko „sam sebi čoveka zamisli kako mu treba i tako s njim živi“ (Dostojevski 1977: 218). Ipak, zamisao tog protagoniste snažno se preliva u društvenu stvarnost i u njoj ostavlja (tragične) posledice. Mi živimo u realnosti pomešanosti, svakodnevno. Nekada, onaj ko nije umeo da se potpiše, ostavljao bi otisak prsta. Oni vešti u lepopisu, svoje potpise pretvarali su u prave vinjete. Ali kada danas pišemo naše tekstove, tek dodirujući jagodicama prstiju tastaturu računara, zar jedini „realni“ tragovi koje mi ostavljamo nisu upravo naši otisci prstiju na plastici? Čini li nas to nepismenima? Nizovi slova pred nama su već „pomešana realnost“. To je realnost na koju smo, hteli ili ne hteli, pristali, u kojoj sa-učesvujemo. Drugim rečima, saučesništvo je naša svakodnevica, način da premostimo složenost. Predmeti i procesi koje nasleđujemo tako dobijaju nove i kompleksnije slikovne sadržaje. Samim tim, u budućnosti, saučesništvo istorije umetnosti i studija baštine čini se ne čak očekivanim, već i nužnim.

LITERATURA

Aristotel 2002: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta. Preveo sa starogrčkog Miloš N. Đurić.

Barthes 1984: R. Barthes, Smrt autora, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 30, br. 309, 450. Preveo sa francuskog Miroslav Beker.

Baudrillard, Nouvel 2008: J. Baudrillard, J. Nouvel, *Singularni objekti – arhitektura i filozofija*, Zagreb: AGM. Preveo sa francuskog Leonardo Kovačević.

Belting 2003: H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago: The University of Chicago Press.

Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi. Prevela sa francuskog Frida Filipović.

Bodrijar 1994: Ж. Бодријар, *О завођењу*, Подгорица-Приштина: Oktoih.

Bulatović 2005a: Д. Булатовић, Баштинство или о незаборављању, *Крушевачки зборник* 11, 7–20.

Bulatović 2005b: D. Bulatović, Muzeologija i/kao hermenutuka, *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore*, Nova serija, II knjiga, 109–121.

Chastel 1988: A. Chastel: Pojam baštine, *Pogledi* 3–4, vol. 18: 709–723.

- Chatelain, Slusser 2010: D. Chatelain, G. Slusser, *The Creation of Scientific Wonder: Jules Verne's Dialogue with Claude Bernard*, *Verniana - Jules Verne Studies / Etudes Jules Verne*, Volume 2, 89–124.
- Česterton 1987: G. K. Česterton, *Čovek koji je bio Četvrtak*, Beograd: Nolit. Preveo sa engleskog Radoslav Petković.
- Derrida 1976: J. Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: „Veselin Masleša“. Prevela s francuskog Ljerka Šifler-Premec.
- Dostojevski 1977: F. Dostojevski, *Zli dusi I*, Beograd: Rad. Prevela sa ruskog Kosara Cvetković.
- Foster 2006: H. Foster, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, Zagreb: VBZ.
- Fuko 2012: M. Fuko, Šta je autor? *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 57, br. 473, 100–112. Prevela sa francuskog Eleonora Prohić.
- Gombrich 1995^[16]: E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London: Phaidon Press.
- Heidegger 2008: M. Heidegger, *Diafora: spisi o umetnosti*, Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Fakultet likovnih umjetnosti. Priredio i preveo Vladimir Vukićević.
- Holly, Moxey 2002: M. A. Holly, K. Moxey (ur.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven and London: Yale University Press.
- Karijer 2004: Д. Каријер, Историја уметности, у: Н. С. Нелсон, Р. Шиф (приредили), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад: Светови, 225–242.
- Krleža 1977: M. Krleža, *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*, u: *Eseji I, jugoslavenske teme*, Beograd: „Sloboda“.
- Malraux 1979: A. Malraux, *Neizvjesnost čovjekove avanture i književnost*, Zagreb: Naprijed.
- Maroević 1992: I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije.
- Maroević 2004: I. Maroević, *Baštinom u svijet / Into the World With the Cultural Heritage*. Petrinja: Matica hrvatska.
- Martel 2010: J. Martel, *Beatriče i Vergilije*, Beograd: Geopoetika.
- Mijušković 2005: S. Mijušković, Poljanski-Cesarec. Dva primera recepcije ruske avagarde, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, separat 3+4, 25–31.
- Mijušković 2009: S. Mijušković, *Prva „poslednja slika“*, Beograd: Geopoetika.
- Mitchell 2002: W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual culture*, u: M. A. Holly, K. Moxey (ur.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven and London: Yale University Press, 231–250.
- Nora 1989: P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, 7–24.
- Pamuk 2010: O. Pamuk, *Između doma i srca*, u: J. Podany (ur.), *Između doma i povijesti. Upravljanje sučeljem između očuvanja i razvoja živućih povijesnih područja*, Istanbul: IIC, 5–8. Prevod sa engleskog Ivana Nina Unković.
- Polanyi 1969: M. Polanyi, *Knowing and Being*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Popadić 2012a: M. Popadić, *Čiji je Mikelanđelov David? Baština u svakodnevnom životu*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta.
- Popadić 2012b: M. Popadić, *Koncept porodičnih sličnosti u savremenoj nauci. Slučaj studija baštine*, u: *Teorija i praksa nauke u društvu – od krize ka društvu znanja*, Beograd: Hemijski fakultet, 245–255.
- Preciozi 2004: Д. Прециози, *Збирке/музеју*, Р. С. Нелсон, Р. Шиф (приредили), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад: Светови, 486–498.
- Preziosi 1994: D. Preziosi, *Modernity Again: The Museum as Trompe l'Oeil*, u: P. Brunette, D. Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge, 141–150.

- Preziosi 1998: D. Preziosi, *The Art of Art History*, u: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, 451–527.
- Sørensen, Aims, 2009: M. L. S. Sørensen, J. C. Aims *Heritage Studies: Methods and Approaches*, London and New York: Routledge 2009.
- Suada 2011: Suada, Tadahiro. *The Minds Behind the Magic: Special Interview*, http://www.canon.com/technology/interview/mr/mr_p1.html. 17. 12. 2012.
- Šola 2003: T. Šola, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb: ICOM.
- Šola 2012: T. Šola, *Eternity does not live here any more - a glossary of museum sins*, Zagreb: Author publishing.
- Valeri 2003: П. Валери, *Предавања о поезији*, Београд: ННК Интернационал. Предео са француског Вељко Никитовић.
- Yates 1999: F. Yates, *The Art of Memory*, London and New York: Routledge.
- Zimmerman 2003: M. F. Zimmerman (ed.), *The Art Historian: National Tradition and Institutional Practices*, New Haven and London: Yale University Press.
- Žižek 2011: S. Žižek, *The power of negative thinking*, <http://www.youtube.com/watch?v=cW1zUh94uMY>. 25. 11. 2012

COMPLICITY INSTEAD OF COMPLEXITY: ART HISTORY IN HERITAGE STUDIES

Summary

The subjects of art history and heritage studies could be very often treated as common. Works of art are considered as valuable heritage. Also, objects inherited from the past are indispensable evidence for understanding the context of art history. In the past few decades art history has experienced significant reviews, which sometimes put into question the *raison d'être* of the discipline. At the same time, the problem of heritage studies received its academic interpretations, often based on very different and sometimes conflicting points of departure. But, striving to provide the voice of subjects of studies, art history and heritage studies are unavoidable complicit in this humanist mission. In this sense, the developed methodology of art history may be an important element in the organization of interdisciplinary heritage studies. On the other hand, various contexts of heritage studies can provide integrity of an art history statement. Thus, the aim of this work is to examine relations between subjects of art history and heritage studies, subjects which establish their "complicity" in the common interpretation of reality.

Key words: art history, heritage studies, "mixed reality", imagery, heritage process

Milan M. Popadić

Андреј М. Вујановић¹
 Историјски музеј Србије

ХАНС БЕЛТИНГ: АПОКАЛИПСА ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ

У раду се анализирају димензије радикалне запитаности Ханса Белтинга о крају историје уметности као одређене нарације о свету ликовне уметности. Проведеном анализом се дошло до закључка да је Белтинг био на становишту да је са крајем уметности као оглашеним елитним подручјем људског произвођења и историја уметности окончала егзистенцију у облику који је формулисан, који је ступио на сцену и који је владао пољем историје уметности у време модерне, све до шездесетих година двадесетог столећа. После краја историје уметности као историје стила, уметника и уметничких дела, Белтинг види будућност историје уметности у решавању задатка формулисања нарације о историји савремених медија и антрополошке теме слике.

Кључне речи: Ханс Белтинг, *Крај историје уметности?*, уметност, историја уметности, слика, медији, антропологија, антрополошко-иконолошка метода

Пролог

Хегел је још пре два столећа објавио да је уметност мртва. Релативно недавно се почео проносити глас и о смрти историје уметности: у осмом и деветом десетлећу минулог столећа међу историчарима уметности, уметницима и теоретичарима уметности искрсло је злосутно питање о стању и будућности науке историје уметности. Наравно да је тежину стању давала и чињеница да то питање садржи и питање будуће егзистенције историчарско-уметничке професије.

На почетку да кажем да, без обзира на гласове из филозофске историје који проглашавају смрт уметности, као и на оне из цеха историчара уметности, још увек није објављена клиничка смрт ни уметности ни историје уметности. А и како би кад се и данас на све стране одвијају ликовне манифестације и кад се историчари уметности састају да предвиде кретање метода историје уметности у овом столећу које је тек почело да се троши?

Али без обзира на ово наше непосредно искуство, кад човек који је истакнут међу историчарима уметности, попут Ханса Белтинга (Hans Belting), и чије мишљење продира испод површинског изгледа ствари, напише и објави текст под насловом *Крај историје уметности?* нестрпљиви смо да га са пажњом и стрепњом прелистамо.

Ханс Белтинг,² историчар уметности са респектабилним личним искуством у истраживању широке лепезе тема из историје уметности, тематизирао је и са-

¹ andrej.trg@gmail.com

² Ханс Белтинг је рођен 1935. у Андернаху, у Немачкој. Студирао је историју уметности, археологију и историју у Мајнцу и Риму. Усавршавао се у Вашингтону у Dumbarton Oaksu код Ернста Кицингера (Ernst Kitzinger). Професорску каријеру је започео 1966. у Хамбургу, а наставио у Хајделбергу и Минхену. Био је гостујући професор на Харварду и Колумбија универзитету. Предавао је у Буенос Аиресу и Паризу. Сада је професор историје уметности и теорије медија на Високој школи за обликовање у Карлсруеу. Објављује радове из историје уметности и теорије медија. Најпознатији су: Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher

времени тренутак ове науке у предавању под изазовним насловом: *Крај историје уметности?*. Предавање је публиковано 1983. године, а кроз више издања готово је у целини измењено тако да је текст објављен 1983. умногоме различит од књиге из 1995. године. У новом издању из наслова је изостављен знак питања, број тема је удвостручен, обим књиге утростручен, а додате су и слике које „не желе бити само пуке илустрације текста, него настоје говорити саме за себе“ (Белтинг 2010: 13).³

Разлог за промене у књизи биле су условљене променама у науци историји уметности, а обе ове промене су биле последице промене у самој уметности и њеној музејској презентацији у десетлећу између два издања: „Сувремена уметничка продукција, исто као заокрет у приступу музеју, од аутора су тражили ново промишљање о данашњем смислу дискурса који називамо повијест уметности“ (Белтинг 2010: 321).

Питање које сам Белтинг апострофира као новост у односу на текст из 1983. године је прикључивање *теме слике* у науку о уметности уз дотад доминантну *тему уметности*. То заправо значи постављање питања „отварања знаности о умјетности у смјеру знаности о култури, које је узалуд покушавао провести већ Аби Варбург (Aby Warburg)“ (Белтинг 2010: 324).

Белтинг апокалиптични тон наслова своје књиге користи у пуном потенцијалу његова значења: и у попримљеном значењу уништења и разарања и у изворном значењу открочења или ‚објаве‘. Апокалипса је у Белтинговом тексту истовремено и турбулентни крај историје историје уметности и објава њене есхатолошке вечности.⁴ У првом значењу он приказује урушавање модела историје уметности као историје узора, историје стила и историје напретка коме измичу дешавања у савременој уметности, а другог значења се држи када гради слику будућих односа између друштва, културе, уметности и теорије ((Белтинг 2010: 29).

Белтингов поговор књизи *Крај историје уметности?* завршава речима: „Није ријеч о или-или, него о и једном и другом, не би ли знаност о умјетности могла судјеловати у дискурсу преко граница стручног подручја у којем посједује посебну надлежност“ (Белтинг 2010: 324).

Нешто пре Белтинга и Јан Бијалостоцки (Jan Białostocki) је своја разматрања о профилу и положају историје уметности привео крају са сличним закључком. И он је стајао пред питањем треба ли историја уметности и даље да „инсистира на аутономији своје знанствене дисциплине или треба тражити да је повеже, интегрира с другим хуманистичким знаностима и како да то учини“ (Биалостоцки 1986: 7). Али, по мишљењу Бијалостоцког, одређење за једну од алтернатива

Freskenzyklus, Wiesbaden, 1962; Die Bibel des Niketas, Wiesbaden, 1979; Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin, 1981; Das Ende der Kunstgeschichte?, München, 1983; Bild und Kult, München, 1990; Die Deutschen und ihre Kunst, München, 1992; Das Ende der Kunstgeschichte, München, 1995; Bild-Anthropologie, München, 2001; Florenz und Bagdad, München, 2008; Spiegel der Welt, München, 2010. Писао је и о уметницима од Ван Ајка до Марсела Дишама. Са Светозаром Радојчићем је био у тиму који је припремао фототипско издање српског Минхенског псалтира. Псалтир је објављен 1978.

3 Цитирамо његове ставове по преводу на српскохрватски који је објављен у Загребу 2010.

4 Почетком деветог десетлећа апокалипса као стање пред којим се налазе поједине духовне делатности била је тематизована у више предавања и текстова. Кантов страх пред смрћу филозофије исказан 1796. у опускумули О једном отменом тону подигнутом у новије време у филозофији, обрадио је Жак Дерида у предавању које је одржао 1981. и објавио у спису О апокалиптичном тону усвојеном у новије време у филозофији (Jacques Derrida, D'un ton apocalyptique adopte naguere en philosophie, Paris 1983.)

из питања не води до решења и питање је утолико погрешно. Одговор је и интеграција и аутономија. Бијалостоцки овом свом ставу даје кјублеровско образложење: као што је уметничко дело променљив свет отворених граница, тако је и историја уметности нужно отворена дисциплина „попут људског свијета и она је свежањ влакана различите доби, од којих се једна влакна приближавају крају своје егзистенције, а друга тек почињу свој живот. (...) Ради се о свежњу споменутих влакана различитог трајања, по чему је повијест умјетности слична своме предмету истраживања, самој умјетности“ (Биалостоцки 1986: 159).

Сличност уметности и историје уметности коју Бијалостоцки спомиње али не разматра код Белтинга попрема посебан значај. На место једног од главних задатака које треба да испуни његов рад, Белтинг поставља сагледавање односа „између данашњег умјетничког искуства и знанственог истраживања умјетности“ (Биалостоцки 1986: 200). У нашем приказу овој димензији Белтинговог приступа биће посвећена посебна пажња због тога што је међу свим другим задацима овај, по нашем мишљењу, најзначајнији за његов методолошки приступ како данашњој уметности, тако и њеним облицима у историји. Управо је специфичност Белтинговог приступа у томе што он, иако свестан временске асиметричности између савремених уметничких дешавања и њиховог препричавања, инсистира на њиховој подударности.

Који значај придаје утицају савремених дешавања у уметничкој продукцији и промишљања у филозофско теоријској област на савремену историју уметности као науку указује већ сам почетак првих издања Белтингове књиге из 1983. и 1984. године. Он, доиста, као анегдоту представља перформанс Ерве Фишера (Herve Fischer) који је овај сликар одржао 15. фебруара 1979. године у центру Помпиду на коме је прогласио крај уметности. Слика ће касније у књизи објаснити да се он опрашта од „вредности новине“ што је неизбежно „ако уметност желимо одржати у животу. Умјетност није мртва. Оно што завршава јест њезина историја као напредак ка новом“ (Белтинг 2010: 201).⁵

Као оно што ће утицати на облик и положај историје уметности Белтинг наводи нешто касније изнесено – у периоду од 1984. до 1989 године – мишљење филозофа Артура Дантоа (Arthur Danto) да је уметност, откад поставља филозофско питање о бити уметности, и сама постала „филозофијом у медију уметности“ и тиме напустила властиту историју. Белтинг смешта мишљење Дантоа на крај линије којој је на почетку Хегелова констатација о крају уметности.

Белтингов закључак је да је код Дантоа као и код Фишера уметност дошла до краја као одређена врста *приче*⁶ *повијести* *умјетности*. Изван те приче не може се предвиђати ни говорити о крају уметности (Белтинг 2010: 38).

Да би нам предочио однос историје уметности као приче према дешавањима и према објектима у уметничкој области о којима прича, Белтинг користи метафору о слици и њеном оквиру при чему је слика сама уметност, а оквир наука о њеној историји (Белтинг 2010: 320).⁷ Историја уметности као наука је уметности,

5 Наводимо по Hans Belting, *The End of the History of the Art?*, Chicago 1987, 4.

6 Свакако треба имати на уму да историја уметности није пуко причање прича већ облик „настао у властитој мисаоној традицији у којој је испуњавала точно одређене задаће“ (Белтинг 2010: 121).

7 Та метафора је у оптицају и у савременој уметности: користи је као композиционо решење у својим делима и на изложбама и у филмовима Питера Гриневеја (Peter Greenaway). С освртом на Гриневејово стваралаштво, Белтинг и закључује своју књигу. Гриневеју је на изложби у Венецији чији је назив *Watching Water*, саговорник некадашњи власник палате и хаотичне уметничке збирке, Шпанац Маријано Фортуну (Mariano Fortuny, 1871–1949) који је као Гриневеј „сликао

као одређеној скупини човекових производа, davала оквир. Важност оквира у култури је једнака важности слике: „Тек је оквир све оно што је садржавао спајао у слику.“ Све оно што је било у њему било је привилеговано као уметност, слично као и у музеју. „Доба повијести умјетности поклапа се с добом музеја“ (Белтинг 2010: 30).

„Такозвана повијест умјетности јест, дакле, ограничено користан изум за ограничену идеју умјетности.“ У родовској култури, нпр. нема уметности у делима у смислу да нису ни настајала због уметности већ због вере и друштвених ритуала (Белтинг 2010: 118). Без обзира на то, наука о уметности је за уметност проглашавала све оно чиме се желела бавити од каменог доба до данас „као да је разумјевање умјетности одувјек постојало“ (Белтинг 2010: 270).

„Доба уметности“ које се проширило оквиром и на доба која нису припадала уметности одвојило је уметничко дело од друштва. Белтингова снажна теза је да: „Можемо разликовати доба повијести умјетности од свих пријашњих, која још нису имала затворену слику умјетничког догађања, односно оквир“ (Белтинг 2010: 30). Он врло прецизно омеђује временске границе „историје уметности“. Њих маркирају године настанка два текста која за тему имају историју уметности: Вазаријеве (Giorgio Vasari) *Le Vite* и Кјублерова (George Kubler) књига *Облици времена*. „Добу уметности“ оквирно припадају године између 1550. и 1960. године. Вазари је издвојио једну групу човекових материјалних производа у целину која се уздизала према властитој аутономији; Кјублер је довео у питање границе које је историја уметности подигла између уметничких дела и осталих ствари које је човек произвео. Ломљење оквира који је одвајао уметност од културе омогућило је поновно спајање уметничког дела са његовом друштвеном околином.

Пуцање оквира

Историја уметности је кроз своју историју, како мисли Белтинг, успела да пронађе начин за обједињавање у једну причу и историје уметности као историје стила и историје уметности као историје напретка. Постојала је, по његову мишљењу, веза између „апстрактне уметности“, која се одвојила од сваке извануметничке збиље, и историјскоуметничке формалне анализе, која је запоставила садржај (Белтинг 2010: 69). Историја стила и историја авангардних новитета наше су копулу у историји уметности средњег века и примитиваца.

Проблеми за тако конституисану историју уметности као науку почињу од средине 20. столећа када долази до онога што Белтинг назива „устанком уметности против историје уметности“: *модерна* после Другог светског рата не делује под предратном девизом: „У име умјетности, а у сврху постизања естетике дизајна и архитектуре преузети власт над животом и наметнути му велики стил.“ У Европи се жели да се „аутономна или културна умјетност“ отвори животу и преда вођству масовних медија. Захтевао се и прекид са формалном естетиком. Године 1951. Жан Дибифи (Jean Dubuffet) као узор за *Art Brut* поставља „примитивне културе“ (Белтинг 2010: 75). Он поставља захтев да се „биједна умјетност идеје“ замени уметношћу примитиваца и опијених. Он није усмерен према техничким медијима, већ према природи и наивном осећају (Белтинг 2010: 124). Отворена је и тематика *високог* и *ниског* и непосреднији дијалог уметности

и приказивао културу“. Гриневеј мисли да би се његови колажи у којима се креће in and out of history свидели Фортунују, који „је повијесни цитат схваћао онако озбиљно како би га се и морало схваћати у сваком културном контексту.“

и свакодневице. Стара *модерна* је била на путу историје уметности према будућности, а нова „настоји сићи с посебног пута повијести умјетности и уклопити се у повијест својега доба“. „Стил који су умјетници прихватили био је такорећи стил свакодневице (и медија), па је тиме прекинуо унутарњу логику повијести умјетности“ која је важила до тада (Белтинг 2010: 123).

У Лондону је 1956. године отворена изложба под борбеним насловом *This is Tomorrow* у коју су први пут уведени савремени медији под мотом да се уметност мора отворити савременој култури.

Амерички поп-арт је срушио границу између свакодневице и културе, а тотална уметност Европљана (*Art nouveau, Bauhaus*) претворила се у властиту супротност (Белтинг 2010: 83). „Умјетност је истовремено заузела више гледишта, која су се међусобно већ у начелу искључивала и често нису била погодна као заједничко начело којему би се сви могли прикључити. Како је ритам умјетничких концепција постајао све бржи, писану је повијест умјетности захватио потпуни неред. Била је једнако тако присиљена на сталну импровизацију, као што је и умјетност од тада импровизирала саму себе, не би ли своје идеје покретала напријед“ (Белтинг 2010: 85). То је био тренутак потпуног распада позитивистичког става са којег се на кретање уметности гледало према моделу природнонаучних „открића и изума“ (Белтинг 2010: 111).

Глобалну западњачку идеју напретка замењује глобална доминација западњачких медија (Белтинг 2010: 114).

Ствари постају још горе кад на сцену ступа авангарда с појмом непостојећег дела: појављује се идеја фиктивне уметности и објекти из свакодневног живота изненађујуће инсценирани. У оба случаја оригиналност је више у концепту него у делу.

Уметност, која је увек, па тако и у *модерни*, била повезана са идејом стварања дела, а историја уметности била редослед креативних досега, у времену могућности техничке репродукције света изгубила је ослонац (Белтинг 2010: 133).

Писана историја уметности више не живи од дела, које је непроменљиви симбол властитога времена, и не изражава се о делу које има неовисно постојање, „него производи саму себе, тако што баца непрозирну мрежу кронике и описа преко ефемерних чињеница које преживљавају само још у том извештавању“, дакле живе још само у текстовима историчара уметности (Белтинг 2010: 290).

Уследило је време симултаног позоришта у „којем се игра сваки комад и задовољава сваки укус“, у коме је стари след стилова из модерне пометен. Симултано постоји оно што је супротно једно другоме: концептуализам и слике с митским тежњама, висока техника и архаични рад у природним материјалима. Наша стара историјска култура помало личи на страну етничку културу у којој се могу пратити само поједини трагови у непознатом (Белтинг 2010: 293).

Тада почињу и питања о даљем облику и путу причања о уметности. Питање је хоће ли остати на стадију набрајања и хронике догађаја у ономе што се сматра уметношћу или ће кренути према тражењу смисла у тим дешавањима. Историја уметности, исцрпљена као модел и задатак, постаје свеприсутна халуцинација и неисцрпна залиха за тзв. уметност цитата из седамдесетих година. Остарели Пикасо је демонтирао чак и себе... Међутим, уметност цитата Белтинг не оцењује као водећу уметност нашег доба (Белтинг 2010: 294).

Уметност и историја уметности у друштву

Историја уметности ни раније, а ни у нашем добу није била изузета од утицаја власти савремености. Ма колико се затварала у оквире vlastите аутономије, на њу утичу и процеси који се не могу објаснити помоћу унутрашњих закона историје уметности. Чак и они који су, а пре свега Алојз Ригл (Alois Riegl), прокламовали и у оквиру својих истраживања радили све да успоставе уметност и историју уметности као аутономно подручје и науку, увидели су да на интерес, предмет и методе историје уметности утиче савремени критичарски укус, али и сама савремена уметност.⁸ Утицај на историју уметности долазио је несумњиво и од стране политике, економије, филозофије, психологије те социологије. Белтинг је управо аксиом Риглове Бечке школе – водеће школе историје уметности са краја 19. и првих деценија 20. столећа – да јединствена историја уметности доказује постојање универзалне уметности протумачио као израз хегемонизма Аустро-Угарске која се хтела протегнути на Исток (Белтинг 2010: 209).

После Другог светског рата културни успон се „узнемирујуће“ поклопио са политичким и економским успоном Америке (Увод 2007: 252).⁹ То што је и Европа „прихваћала америчке утицаје“ стварало је утисак о једној култури повезаној у заједничко тржиште (Белтинг 2010: 81). Културе које су допуштале слободу уметности с тим су се поносиле и парадирале. Жеља културе данас да поседује уметност више није идеолошке нити политичке нарави, већ је у функцији борбе за одржањем и пропаганде саме културе.

У време у коме је америчка политичка моћ одређивала смер уметности у Америци је уметност у галеријским просторима почела да обликује и изражава политику. „Данас је важније оно о чему уметник заузима став, него облик којим то чини.“ У моду долазе уметници који се одређују према расизму, неједнакости полова, сиди (Белтинг 2010: 86).¹⁰ Друштво се више не разилази око уметности већ око уметничких тема.

Против историје уметности није се побунила само уметност већ и жене, мањине и културе Трећег света које западну културу не сматрају својом (Белтинг 2010: 110).¹¹ „Занемарена повијест за собом је повукла приговор да је службена повијест умјетности тек измишљотина и захтијев да се та повијест ревидира“ (Белтинг 2010: 112).

8 Наука се „унаточ својој привидној самосталности и објективности, заправо равна сувременим духовним склоностима, а повијесничари умјетности битно не надилазе својственост односа својих сувременика према умјетности“ (Ригл 1999: 58)

9 Уврежило се мишљење да је политичка власт утицала, разуме се негативно, на уметност у нацистичкој Немачкој и Совјетском Савезу. Дуто се није ни претпостављао утицај западних демократија на уметност у њиховим државама. Држало се да се апстрактна уметност на Западу развијала аутономно, по својим унутрашњим уметничким законима. Нова истраживања у последње време откривају и на Западу другачији однос политичке моћи и уметности. Јута Хелд (Jutta Held) је у једној студији доказала да је у послератно време у западним окупационим зонама у Европи „дијелом службено, а дијелом несљужбено, владала умјетничка политика која је апстракцију сматрала парадигмом „слободног Запада“, за разлику од реалистичке умјетности у социјалистичким земљама која је проглашена „тоталитаристичком“.

10 „Уметност је једино преостало мјесто на којему влада слобода одабира теме. (...) Друштво није тако трпељиво као што се приказује и осим умјетности не признаје никакав други ауторитет који би себи смио допустити да пријепорне теме стави на јавну расправу и о њима заузме став.“ Политичка коректност се преко уметности користи као политичко оружје тако што деморализира кроз повезивање морала и уметности.

11 „Такозвана повијест умјетности увијек је била повијест европске умјетности, у којој је унаточ свим националним идентитетима, хегемонија Европе била неупитна.“

Док је западна култура замишљала да може представљати све културе света „тако што их истражује и скупља“ и да у светској култури има водеће место, етничке културе Трећег света се повлаче у властиту историју да би спасиле свој идентитет. Слика моћи властите културе која се одражавала у историји уметности је нападнута од жена, уметника и мањина и они „измишљају властиту повијест уметности у којој се уметници могу сусрести с публиком истог мишљења“ (Белтинг 2010: 121).

Универзализам медија

Карактеристична реч западњачког вокабулара „универзализам“ не односи се више на концепт историје уметности већ на културу медија у којој вреде друга мерила. „Глобални побједнички поход медија претвара сваки културни догађај у медијски догађај, као да је настао за медије и у медијима“ (Белтинг 2010: 114). Сада се „перцепција свијета односи на културни оквир који уметник дијели са публиком. Са својим посматрачем више се не споразумјева помоћу оквира повијести уметности, него помоћу оквира свијета медија“ (Белтинг 2010: 135).

Оно што се установило као нови оквир за уметност је масовна медијска култура у којој је уметност нашла свој простор и изградила своју улогу.

Иновација, тај водећи *credo moderne* и даље жељени циљ који се сада остварује у области медија и технике. Са те платформе Белтинг предвиђа приступ историји који није постојао ни у стилској ни у историји уметности *moderne*: то није историја која служи као узор, нити она која се линеарно наставља, већ она која се може „тумачити или стваралачки реконструисати“ (Белтинг 2010: 313). А све то на основи уметност као идеје и претпоставке за настанак нових уметничких дела.

Пре је већина уметности била медиј који истовремено даје и информацију и иницира естетски доживљај. Данас се информација и комуникација сматрају искључиво техничким областима, а медијска уметност себе види у контрасту према властитом медију (Белтинг 2010: 269). Она проматрачу покушава врагити простор који је изгубио пред екраном, како би сам постао активан. Она „одузима функцију властитом медију да би га учинила способним за уметност: то значи да уводи отворена питања, допушта неизвјесности, а брзу конзумацију замјењује полагањем симболичким разумјевањем“ (Белтинг 2010: 270).

Нови видео и дигитални медији су преузели данас већину функција уметности (Белтинг 2010: 137–166).¹² Белтинг подсећа да је Валтер Бенјамин ту тенденцију препознао још 1936. године када је записао да филм и фотографија више одговарају модерној свести од сликарства које је „још затровано ауром некадашње вјерске важности“ (Белтинг 2010: 271). Али и Белтингово основно питање је заправо оно које је својевремено поставио Бенјамин „о културном значењу уметности унутар њезине повијести и о сликама када их користи властита култура“ (Белтинг 2010: 273).

Историја уметности и историја медија јесу различите, каже Белтинг, и не треба историју уметности трпати у проширену теорију медија. Проблем са ме-

12 И у естетску тему подела уметности по осетилним областима у којима обликују, видео уметност је унела „пометњу“. Видео уметници попут Гарија Хила (Gary Hill) или Билија Виоле (Bill Viola) који не обликују више тела и спољне слике већ слике свести и саму свест у медију ликовне уметности крећу се у области времена и језика који су традиционално били забран поезије и музике. Другачија структура дела отежава њихово документовање и пред историју уметности тиме поставља неуобичајене проблеме које она још није успела да реши.

дијском уметношћу која је данас „најнапреднија врста медијске критике“ је у томе што још није постала област ни једне теоријске дисциплине (Белтинг 2010: 268). Због тога што у науци о уметности постоји страх да ће се упуштањем у истраживање слике уопште „издати умјетнички карактер дјела, као да је једина алтернатива признавање немедијске умјетности или неумјетничких медија. Савремена умјетност наставља (...) анализу пропитивањем техничких медија који између нашега погледа и свијета стварају властиту информацијску стварност“ (Белтинг 2010: 267).

У свету уметности, у времену постисторије, уметници попут Нам Џун Паика (Nam June Paik) и Питера Гриневеја и саму технику желе претворити у уметност, у производ метатехничке маште (Белтинг 2010: 314). Гриневеј за *graphik paintbox* који користи у раду каже: „Тај уређај повезује вокабулар електроничког управљања сликама с умјетношћу пера, палете и киста, те помоћу тих средстава омогућује особни рукопис.“ Њиме је извео и Јануса кога Белтинг ставља на корице књиге због тога што гледа и у прошлост и у будућност (Белтинг 2010: 315).

Нацрт за пуно, пуно већи оквир

Модерна и савремена уметност изазивају промене у струци, а историја уметности се шири и због тога што се схвата и као недељиви део историје и културе уопште, а не као аутономна конструкција (Белтинг 2010: 198). Напуштање старог оквира омогућује по Белтину трећу историју уметности која не би имала ни „достојанство старе репрезентативне повијести стилова, ни истинитосну тежњу монополистичке повијести иновација, а могла би критички наслиједити обје традиције и преоцбе о повијести“ (Белтинг 2010: 278).

Историја уметности која се у доба своје моћи проширила на целу историју и целу земљаску куглу ограничава се и спутава у својој незајажљивости. Могућност за корекцију претеране амбиције у смислу смањења огромног хронолошког залогја који је загризла историја уметности као наука Белтинг види у једној обухватној *сликовној историји* „у коју би досадашња *повијести умјетности* била укључена, али не и посве асимилирана“ (Белтинг 2010: 270). Белтинг, према томе, будућност историје уметности разрешава у оквиру опште, антрополошке теме историје слика, при чему термин „антропологија“ не користи искључиво у смислу „етнологије“, већ, пре свега, у ширем европском значењу „културне антропологије“ које обухвата кантовску дефиницију људског бића и људске природе уопште“ (Белтинг 2011: 2). Он се одлучује за ову методу због природе самог предмета: слика је „феномен који је и унутрашњи и спољашњи и само то дејство одаје његову антрополошку основу. ‘Слика’ је више од производа перцепције. Она је настала као резултат личног или колективног знања и намере. Ми живимо са сликама, ми свет поимамо у сликама. А тај живи репертоар унутрашњих слика повезује са са физичким произвођењем спољашњих слика које смештамо на друштвену позорницу“ (Белтинг 2010: 9).

Због тога су Белтингова књига *Крај историје уметности?* „која методичка питања поставља у интердисциплинарно подручје које тек настаје“ и друга његова књига *Антропологија слике* која „сликовни дискурс веже уз координате тијела и медија“ (Белтинг 2011: 2),¹³ по његовим речима, пандани.

13 Важно је међутим напоменути да Белтингова антрополошка истраживања слике превазилазе границе историјскоуметничког истраживања. На самом почетку он енергично инсистира на разлици између „слике“ и „уметности“. „Термин „антропологија“ не користим у смислу „етнологије“,

Свог претходника у самој историји уметности за овај приступ Белтинг препознаје у Абију Варбургу. У Варбурговој иконологији је крајем 19. столећа дошло до одклона од елитне према медијској уметности и антропологији тако да савремени уметници данас више не иду на проучавање у Лувр, већ у антрополошке музеје да би упознали „повијесност човјека“ у прошлим културама. „Антрополошки интереси истискују чисте, иманентне умјетности“ (Белтинг 2010: 209). „Крај повијести умјетности, (...) ослобађа поглед за већу задаћу: проматрање властите културе очима етнолога“ (Белтинг 2010: 284).

Епилог

Стање историје уметности као науке Белтинг је кроз цео свој рад посматрао у корелацији са савременом уметничком праксом и, полазећи од предмета истраживања, дошао је и до методе. На почетку, за своје бављење питањем краја историје уметности он је нашао пандан у француској уметничкој пракси, у перформансу који је извео Е. Фишер. Питање о крају историје уметности Белтинг затвара поново са погледом на француску уметничку праксу у којој налази паралелу за своју антрополошко-икололошку методу која јест и није историјско-уметничка: Белтинг је препознао тенденцију коју има и његов научни дискурс у *Крај историје уметности?* у малом француском уметничком покрету који се појавио почетком седамдесетих. Синтагма покрета је била: „Умјетност као антропологија и самоистраживање.“ Са сличног полазишта Белтинг креће на изградњу широког оквира за дешавања у уметности, оквира који се зове *историја слике*. При том он историјскоуметничком „бегу у лепо“ претпоставља трасу етнолога и упуштање у „откривање властите културе у којој би умјетност представљала више од лијепог привида“ (Белтинг 2010: 312).

Оно на чему је Белтинг инсистирао још у својим раним историјскоуметничким радовима је да уметност нема само уметничку него и општу, друштвену функцију (Белтинг 1981). Историју ликовних уметности он види само као један ексклузивни и помало аутистични временски период на траци општег човековог културног трајања у којем је линија ликовне праксе „историја слике“, а тек у малом сегменту аутономна „историја уметности“. Предмет историје уметности настајаће и даље у функцији задовољења човекове потребе за новим и задовољењем потребе за отпором.

Ми живимо у свету визуелних продуката који збрзано и стално технолошки напредују да би задовољили нашу потребу за забавом и новим. Међутим, „антрополошке се теме унаточ читавом техничком спектаклу не могу пречути“ (Белтинг 2010: 165). У свету самих медија које користе индустрије забаве и информација, и помоћу њих, хумана и уметничка новост је продуковање ауторске спорости и досаде и то у истим медијима (Белтинг 2010: 144). У свету у коме је све екстравертирано, интровертираност постаје новост и отпор (Белтинг 2010: 142).

Овако сам ја прочитао Белтингов апокалиптични спис. Да ли је, ако сам је добро пренео, његова пројекција историје уметности у следећем столећу, столећима, можда вечности, довољно убедљива и смирујућа?

већ према његовој европској дефиницији, коју је донекле потребно објаснити. У Европи термин има шире значење „културне антропологије“ које обухвата кантовску дефиницију људског бића и људске природе уопште. Како бих избегао погрешна очекивања, на тим разликама инсистирам, баш као што инсистирам на разлици између „images“, које су предмет овог истраживања, и „уметности“ која није.“

ЛИТЕРАТУРА

Белтинг 1981: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin.

Белтинг 1987: H. Belting, *The End of the History of the Art?*, Chicago.

Белтинг 2010: H. Belting, *Kraj istorije umetnosti?* Zagreb.

Белтинг 2011: H. Belting, *An Anthropology of Images*, New Jersey.

Биалостоцки 1986: J. Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb.

Дерида 1983: J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopte naguere en philosophie*, Paris.

Ригл 1999: A. Riegl, *Kasnorimska umjetnička industrija*, u: Bečka škola povijesti umjetnosti, Zagreb.

Увод 2007: *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb.

HANS BELTING: THE APOCALYPSE OF THE HISTORY OF ART

Summary

In his book *The End of the History of Art?*, Hans Belting uses apocalyptic tone of the title in full potential of its meaning: both in the acquired sense of destruction and devastation and in the original sense of revelation. In Belting's text, apocalypse is simultaneously the turbulent end of the history of the history of art and proclamation of its eschatological eternity. In the first sense, he represents a collapse of the history of art as a frame in which the history of art has been seen as a history of models for artistic practice, further as a history of artistic styles and, finally, as a history of progress. This model was dominant from the mid 16th till the mid 20th century. From the 1960s, current events in the contemporary art elude this model. The second sense of the term apocalypse refers to the Belting's creation of the image of future relations between society, culture, art and theory. Belting represents his methodological reviews and projections starting with current events in the contemporary art practice. The frame is broken and the art expands on to the universal world of *media*, abandoning the past and partial realm of *beautiful* and *true*. Nowadays, its authentic properties are novelty and resistance. Belting argues that the media art itself is the biggest opponent of the globalism of media culture. In extravert and hastened world of media which are being used by entertainment and information, humane and artistic novelty and resistance are seen as generators of introversion, tardiness and boredom. Instead of the history of art as an autonomous narrative structure of art, style, artists and works of art, Belting predicts history of art which will formulate the narrative both of art in new and broader domains of contemporary media and of anthropological subject of the image.

Key words: Hans Belting, *The End of the History of Art?*, art, history of art, image, media, anthropology, anthropological-iconological method

Andrej M. Vujnović

Миа М. Луковац¹
*Факултет педагошких наука
 Универзитета у Крагујевцу*

НОВО УМЕТНИЧКО ДЕЛО У НОВОЈ ИСТОРИЈИ УМЕТНОСТИ

Током последњих пола века уметност и теорија појављују се у својим новим, хибридни-ним варијантама, као теорија у делу, односно дело као теорија. Коментаришући те савремене праксе преплитања уметничке и теоријске продукције, историчар уметности и један од аутора *October*-а Бењамин Бухлох закључује како се уметници данас често баве „администрирањем“ и да у ту сврху позајмљују компетенције кустоса, филозофа, занатлије, али и историчара. Теза Марка Годфрија о „Уметнику као историчару“ који историју уметности користи као *архив* из којег извлачи артефакте, проучава их, цитира, али и ренаративизује, биће преиспитана у овом раду кроз анализу „Нових гоблена“ Марка Стојановића.

Кључне речи: постмодерна, нова историја уметности, *October*, ново уметничко дело, дискурзивне праксе, Марко Стојановић, *Нови гоблен*

Увођењем процедура и протокола *других* научних дисциплина, попут лингвистике, семиотике, семиологије, социологије, психологије, психоанализе, теорије марксизма, постструктурализма, теоријске психоанализе, студија рода, феминизма и студија културе (у распону од студија визуелне културе до студија идентитета, политичке моћи, односа популарне и високе културе...) у до тада традиционално постављену науку о ликовним уметностима, средином прошлог века долази до натурализације дискурса историје уметности. Процес хибри-дизације, тј. окретања историје уметности ка појединачним и посебним критичким теоријама, значајно је утицао на методологију хуманистичке историје уметности и видове изучавања уметничког дела које се више не види као пуки објект уметности, већ као део сложених означитељских пракси. Друштвена стварност дубоко је утиснута у свако уметничко дело које, као по правилу, обилује најразличитијим искуствима социјално-друштвеног карактера. На тези да „уметност одсликава своје друштво и повезује друштвени карактер с његовом искуственом стварношћу“ Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) изградио је читаву платформу *културалне анализе*, изузетно значајне теоријске алатке у новијим изучавањима и писањима историје уметности. Преображена, и сада интердисциплинарно постављена, *нова историја уметности* редефинише ликовно уметничко дело, као и процесе његовог настајања и тумачења – заправо, она уметност дефинише и интерпретира као дискурзивну праксу.

У периоду након кризе високог модернизма у уметности средином '60-их година, теорија и историја уметности развијале су се као несистематске теоријске праксе писања о уметности. Укрштањем тих писања са критичким интерпретацијама изведеним са различитих теоријских платформи, добија се хибридна и променљива слика о једном уметничком делу, али и уметности уопште. Теорија света уметности Артура Дантоа (Arthur C. Danto), на одређен начин, фило-

1 mialukovac@yahoo.com

зофским језиком говори управо о овим манифестацијама у савременој култури – Данто изводи тезу да уметничко дело није (више) само оно што се појављује пред оком посматрача, већ и знање историје уметности, теорије, као и других актуелних тенденција у култури и уметности које се могу довести у везу са посматраним делом и помоћи у конструисању контекста, односно дискурса у којем се уметничко дело појављује и у оквиру којег се прихвата и тумачи. Дискурс је разговор, говор, текст, семиотичка радња која повезује мишљење и језик и успостављену значењску конструкцију смешта у конкретно временско-просторно окружење које у сваком појединачном случају производи одређено значење. Дискурс је специфичан говор контекста из ког се формира интерпретација значења, па и значење уметничког дела које је сада ослобођено старих интерпретативних ограничења у односу на биографију аутора, период настанка и карактеристике стила. У циљу ширења знања, апдејтовања и приспитивања већ изведених закључака, савремена тумачења уметничког дела почињу увек ,из почетка‘, тј. она дискурзивно приступају делу које увек виде као *ново* и актуелно: прошлост се актуелизује, а из садашњости се ,убија‘ прошлост како би (садашњост) била сагледа-на посредством предочавања и како би историзација уопште била могућа. Прошлост и садашњост постављају се у исту раван, а *шекспирови*² прошлости и садашњости *прошивају* и интерпретирају текстуалним праксама савремености како би коначно, тако трансформисани, допуњени, деконструисани и реактуелизовани, били лоцирани / кадрилирани унутар савремене културе.

Ревизија историје уметности значајно је изменила уметничку мапу прошлости, допунила књиге новим, тј. до тада ,искљученим‘ именима ликовних ствараоца, и покренула плодносне расправе које ,обликују‘ уметност с краја прошлог и почетком овог века. Током протеклих деценија, историја уметности доживела је заправо трансформацију од западњачке историје уметности обликоване *погле-дом* белог хетеросексуалног мушкарца до деконструисане историје уметности која припада свима, писана је за све, и обухвата и презентује све оно што јесте ликовна уметност на глобалном нивоу. Нова значења уписана су у уметничка дела, разбијене су неке предрасуде и ,уклоњени‘ погрешни закључци, отворене најразличитије расправе о уметности. Постструктурализам има посебне заслуге у процесу писања ове нове историје уметности – постструктуралистички аутори у субјекту виде осликану идеологију и доминантни дискурс, а идентитет постављају као релативан и променљив; они увиђају да се ни дело ни аутор више не могу посматрати изоловано, нити се искључиво на основу конструисане ,приче о делу‘ или биографије уметника може у потпуности интерпретирати уметничко дело – оно, уметничко дело, се мора видети и тумачити у односу на одређени контекст / дискурс, онај у којем настаје и онај у којем делује. Све постоји у језику и све је променљиво, па чак и конструкти *рода*, као друштвено структурираног идентитетског образаца, и *пола* за који, упркос биолошким одредницама, Џудит Батлер (Judith Butler) тврди да је дискурзивно и културално одређен! Феминистичку (теоријску) борбу потпомогао је својом критиком фалогоцентризма и Жак Дерида (Jacques Derrida) који увиђа потребу за прихватањем једне нове антропологије у чијем центру стоји налог за деконструисањем западњачке увере-

2 Овде се текст узима као ознака за сваку, затворену или отворену, у различитим медијима остварену, структуру знакова, па се могу разликовати појмови говорног, писаног, визуелног, звучног, просторног, екранског текст...; текст као сваки облик и начин комуникације, производње, размене и потрошње знакова (в. Шуваковић 2011: 699).

ности у природност доминације беле расе и мушкарца. (в. Ђорђевић 2009: 104) Наравно, ревизија историје уметности није спроведена само под притиском феминизма, нити су у књиге дописана само имена заборављених уметница – *нова историја уметности* продукт је новог времена и нове друштвене стварности у којој је превладала потреба да се преиспитају стара писања, реактуелизују чињенице и текстови сећања, и изнова, посредством савремених истраживачких алатки и сазнања, конструише прича о историји, па и историји уметности. Призивањем језика, односно дискурса, који осим ‚текста‘ укључује и све оне претпоставке и нагађања која се везују за одређену ситуацију и значења, успоставља се нов и значајно шири оквир за тумачење и интерпретацију уметности. Ни уметничко дело, ни историја уметности која дело бележи и коментарише, не постоје више као затворени и суверени конструкти у савременој свести већ су, по Џонатану Харису (Jonatan Harris), постављени као „расправа око темељних питања капиталистичке модерности, државних и националних идентитета у уметности, визуелних идеологија, феминизма и рода, субјективизације идентитета и визуелних идеологија, структурирања значења уметности као друштвених значења, те стратегија и тактика приказивања, а то значи заступања облика живота посредством уметности и уметношћу у друштву и култури“ (Шуваковић 2011: 494). Постављањем историје уметности као интердисциплинарне теоријске расправе означен је заправо почетак писања хибридне, радикалне, критичке, односно, *нове историје уметности*.

Значајан (можда и кључан) допринос успостављању те *нове историје уметности* у контексту позномодернистичких америчких студија историје и теорије уметности, дали су аутори часописа *October*³. Повезујући уметничку праксу са критичком теоријом и политиком, ови аутори – сваки из своје позиције, тј. са заступајуће теоријске платформе – пројектом *October*-а отварају ‘расправу’ савремености и историјског модернизма, тј. историје уопште. У оквиру овог часописа, они развијају (и пишу) *нову историју уметности* као теоријску текстуалну праксу која више није базирана на појмовима стила, аутора, аутономног и просторно постављеног уметничког дела, нити је писана по старом, линеарном моделу, већ прати савремену уметничку праксу и тумачећи је, отвара и реинтерпретира битна питања у и о уметности.

Уметност која настаје почетком ’70-их година и развија се паралелно са пројектом часописа *October* је концептуална уметност. Иако је још кубизам започео игру са језиком визуелног, уметници који се на различите начине баве концептуалном уметношћу иду много даље – они желе да предмет просторног и перцептивног искуства на одређен начин замене лингвистичком дефиницијом као таквом. Кроз *ново уметничко дело* ови уметници постављају иста питања која кроз теорију обрађују аутори *October*-а – проблематизује се статус (традиционалног) уметничког дела / објекта, као и улоге аутора и реципијента (који је све до тада у историји уметности био занемариван). Радом у сопственим медијима, и уметници и теоретичари ’70-их изводе критику позноамеричког модернизма, али и читаве историје уметности. У форми уметничког дела, од концептуалних па све до савремених, постконцептуалних пракси, та критика се препознаје

3 Часопис *October* покренут је 1976. године, а његови аутори – уредници уметност су интерпретирани са различитих, и међусобно конфронтирајућих платформи: постструктурализма (Розалинд Краус / Rosalind Krauss), формализма са структурализмом (Ив-Ален Боа / Yve-Alain Bois), критичке теорије (Бењамин Бухлох / Benjamin H. D. Buchloh) и психоанализе (Хал Фостер / Hal Foster).

као критички текст самог аутора. Уметност више није ни формом, ни статусом, ни начином продукције налик претходној; она се појављује као нешто сасвим ново, као теорија у делу, тј. дело као теорија. Уметност, сама по себи, тако постаје облик дискурзивне анализе. Уметник се на својеврстан начин бави *администрирањем* јер своја сазнања и менталне концепте рационално организује у дело – документ – анализу. Ову појаву, теоретичар и историчар уметности Беџамин Бухлох (Benjamin H. D. Buchloh), један од уредника *October*-а, назива *бирокраџијацијом уметности*. Уметник излази из своје некада уско дефинисане улоге и лагано преузима компетенције кустоса, филозофа, трговца, занатлије, али и историчара. Уметник не само да мора знати да дискурзивно произведе *дело*, односно *знање*, већ у том циљу, да би могао да коментарише и са правом расуђује, мора познавати и призвати *историју*.

Како би направила осврт на историју (пре свега модернизма), реинтерпретирала је и извела критику исте, *нова уметничка пракса* користи „историју уметности“ као архив из којег извлачи жељене артефакте и цитира их. На одређен начин, у питању је пракса *ready-made*, само што је индустријски, употребни предмет сада замењен уметничким делом, оним које је већ институционализовано и које је постало део историје и општег знања. Цитирањем ових дела не само да се говори о савременом тренутку кроз упоређивање или критиковање историје, већ се нова значења уносе и у дело које је извучено из архиве и тако актуелизовано. Уметник у тим приликама може бити онај који допуњује историју. Његова улога / компетенција *историчара* долази до изражаја – он је тај који се враћа у прошлост и оне неоткривене или ‘пак потиране историје’ призива кроз сећања и коначно их презентује у садашњости. Према Марку Годфрију (Mark Godfrey), аутору есеја „The Artist as Historian“ (Уметник као историчар), уметник је заправо архивски радник који користи различите моделе реархивирања и ренаративизације како би потакао сећање посматрача и навео га да, заједно са њим, крене паралелним путевима прошлости и садашњости, обухватајући их критичком, дискурзивном анализом. Прелазећи тај пут, уметник са својом публиком отвара врата прошлости, кроз дело је изнова *изводи* и спремно чека будућност.

У већ поменутом есеју „Уметник као историчар“, Годфри наводи да од краја 70-их па до данас, истраживања прошлости, деконструкција историје и реинтерпретирање тих текстова сећања, заузимају централно место у савременој уметности (као методе али и циљ стваралачког процеса). Уметници рад започињу у архивама, прикупљају грађу и преиспитују познате историјско-културне конструкције, и на крају, у једној новој форми, постављају дело које је њихов ‘говор’ на одређену тему, текст који никако није коначан већ ‘отворен’ – он треба да наведе посматраче да размишљају о прошлости, а заправо се припреме за мишљење о будућности. Иако се Марк Годфри фокусира на једног *уметника историчара*, конкретно Метјуа Бакингема (Matthew Buckingham), теза о уметнику као историчару примењива је на читав спектар имена, односно субјеката у савременој уметности и култури. У овом раду, ту тезу ћемо преиспитати на делу *Нови го-блени* домаћег уметника млађе генерације, Марка Стојановића.⁴

4 Марко Стојановић је један од најзначајнијих домаћих уметника нове генерације. Рођен је 1982. године у Неготину. Дипломирао је на Академији уметности у Новом Саду 2005, а годину касније је завршио мастер студије. Самостално излаже од 2004. године, а међу наградама се издвајају: награда Арт Клинике Перспективе 4 за графички дизајн 2005, награда за најбољу самосталну изложбу у 2005. години од стране Арт Магазина и Центра за визуелну културу Златно око у Новом Саду, Награда Стеријиног позорја 2007. за визуелни идентитет позоришног фестивала Инфант,

Поигравање са традицијом, митовима, историјом, па и историјом уметности, доминантна је и карактеристична поставка у делима овог младог уметника. Марко Стојановић се поиграва и користи именима како јунака прошлости, савремености или књижевности, попут Исуса, популарних певачица и порно звезда, или пак Хајдук Вељка и Хамлета које супротставља у циклусу *H&H*, тако и великим именима из историје уметности XX века – већ у својим првим радовима којима се пробија на сцену, он ,приморава‘ јапанског уметника Кавару (On Kawara) да говори у његово име или се пак ,користи‘ Марином Абрамовић. Он то може јер „нисмо ми окренути према прошлости, већ је прошлост окренута према нама; није савремени уметник онај који истражује традицију, већ је традиција та која се опробава у *ошкривању* будућег уметника.“⁵ Потврду да је реинтерпретација историје ,његова тема‘ налазимо већ у дипломској књизи Марка Стојановића из 2005. године *По Марку* која на одређен начин, кроз појединачна дела, скице и размишљања најављује пројекте које ће аутор касније разрадити и представити публици. У трећем поглављу књиге названом *Квадрати*, забележена је и шема првог *новог гоблена* са мотивом Маљевичевог чувеног „Црног квадрата“. (Сл. 1) Марко Стојановић сматра да су и публика и уметност XX века спремни за нови гоблен – у нашој средини гоблен је застао на Вилеру и Предићу, и како се више није прилагођавао ,потребама‘ публике, ишчезао је из домова људи; такође, како ни рецепција модерне, а још мање савремене, уметности није на завидном нивоу, аутор се нада да спој (неразумљиве и некима неприступачне) уметности XX века са традиционалном формом гоблена, тј. шемом гоблена⁶, може, коначно, допринети враћању гоблена на наше зидове и уједно популаризацији високе уметности прошлог века. Нови гоблен је зато нешто сасвим ново, ,луксузна репродукција или још луксузнији оригинал‘, како каже сам аутор, дело које захтева ангажован приступ посматрача – серија Стојановићевих *нових гоблена* иде уз фразу-упутство „Make art yourself“. *Нови гоблен* тако брише границе између популарне (народне) и високе, колективне и индивидуалне уметности, прошлости и садашњости.

Уметник историчар Марко Стојановић својим *Новим гобленима* наставља расправу савремености и историје (уметности) започету у *October*-у, поставља питања о статусу савременог уметничког дела, (новим) улогама аутора и посматрача. Мотиве за своје нове гоблене Стојановић налази у сликама (иконама времена⁷) Казимира Маљевича (Kasimir Malevich), Ив Клајна (Yves Klein), Он Каваре (On Kawara), Демијана Хирста (Damien Hirst), Роберта Индијане (Robert Indiana), групе Ценерал ајдиа (General Idea), Даниела Бирена (Daniel Buren), Луција Фонтане (Lusio Fontana), Пита Мондриана (Piet Mondrian) и Јозефа Алберса (Josef Albers). (Сл. 2) Користећи се методама архивског радника, уметник се враћа у прошлост, односно прошлост уноси у савременост – он реинтерпретира дела групе најзначајних уметника прошлог века који су се изражавали апстрактним изразом и притом и себи и публици упућује низ питања: Да ли смо спремни

откуп три дела за Теленор фондацију 2007, а био је и међу награђеним финалистима стипендије Мангелос. Међу изведеним пројектима издвајају се: *H&H*, 1. Мај 1982, *ArtFood - EatArt*, *Tabula Marina*, *Нови Гоблен*, *По Марку*, *Белаж*, *Новозаветни прикази*.

5 http://www.markostojanovic.com/html/goce_smilevski_srpski.html (приступљено: 20. 10. 2012, 7: 25 PM)

6 Стојановић не излаже реализоване гоблене већ само шеме, тј. шеме за израду гоблена. Улогу реализатора дела уметник је предвидео за посматрача – ако жели да види (реализован) *Нови гоблен*, посматрач мора активно да се укључи у процес израде Стојановићевог уметничког дела, и на основу понуђене шеме изведе ,свој‘ гоблен.

за овакав гоблен? Шта је то на њему представљено, јер сигурно нема додирних тачака са ‚Косовком девојком‘? Да ли су на овим новим гобленима уопште репродукције уметничких дела, или ‚пак тренд-мотиви преузети из индустрије текстила? Ако је на новим гобленима нова уметност, значи ли то да та уметничка пракса није на најбољи начин прихваћена и да међу публиком није наишла на одјек, па је ово њено ‚провлачење‘ кроз гоблен шанса да се та уметност коначно популаризује кроз масовну културу? ...или је пак обрнуто, можда мотиви супрематизма, конструктивистичке или минималистичке поетике, имају за циљ да оживе заборављени гоблен?... Питања су ту, али не и одговори – штавише, аутор је приликом представљања овог пројекта представио само скице-схеме за израду гоблена без иједног довршеног, тј. изведеног дела, и тек је у наредном периоду од неколико година под својим именом излагао готове гоблене⁷ чији је он био аутор, а његов отац реализатор. (Сл. 3) Стојановић је обавио свој архивски посао, направио одабир слика, односно текстова прошлости, које је савременим методама обрадио и у форми идеје – скице – текста који само поставља питања и даје оквир за размишљање а никако и одговоре, пружио публици која да би дело видела мора и да га реализује. Ту чак Стојановић иде, на одређен начин, даље и од Барта (Барт 1999: 177–179) који посматрачу пружа прилику да доврши дело већ кроз чин рецепције, док Стојановић осим пријема и интерпретације дела ‚захтева‘ и око 100 000 убода концем за вез. Посматрач *новом гоблену* мора посветити време како би га ‚открио‘, али за то бива и награђен – дело постаје његово, а он постаје власник модерне и савремене уметности, власник, реализатор и коаутор *новог гоблена*. На иновативан начин, уметник историчар Марко Стојановић испишује нову историју (уметности), или бар нека њена поглавља, и ту историју у форми новог уметничког дела ‚поклања‘ публици.

Нови гоблен је уметнички и / или теоријски (визуелни) текст који дискурзивно функционише у пољу савремене културе и уметности, успостављајући тако увек нове и провокативне односе између високе и популарне уметности, индивидуалне и масовне производње (уметности), прошлости и садашњости, аутора – *уметника историчара* Марка Стојановића и (његове) публике – реципијената и реализатора нових гоблена. *Нови гоблен* је *ново уметничко дело у новој историји уметности*.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 1999: R. Bart, Smrt autora, u: M. Beker (red.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 177–179.

Бухлох 1997: V. H. D. Buchloh, Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, u: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, Cambridge MA: The MIT Press, 117–155. Текст доступан и

7 Реализовани гоблени: 1) Пит Мондријан: Композиција бр. 9 са жутом и црвеном, 1942, гоблен реализовао Радомир Стојановић, 2006, 99 000 убода; 2) Казимир Маљевич: Црни квадрат на белом, 1914/15, гоблен реализовао Радомир Стојановић, 2006, 102 400 убода; 3) Демиан Хирст: Кокаин хидро хлорид, реализовао Радомир Стојановић, 2006, 114 200 убода; 4) Лусио Фонтана: Concetto spaziale attea, 1956, гоблен реализовао Радомир Стојановић, 2007. Сваки гоблен је реализован у три величине.

на: danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual_art_1962_1969.pdf (приступљено: 23. 4. 2012, 4:05 PM)

Вилијамс 2005: R. Williams, *Analiza Kulture*, u Dean Duda (red.), *Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturnih studija*, Zagreb: Disput D.o.o.

Годфри 2007: M. Godfrey, *The Artist as Historian*, u: Rosalind Krauss, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Devin Fore, Hal Foster, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon, and Malcolm Turvey (eds), *October* No. 120, Cambridge MA: MIT Press, 2007, 140–172. Текст доступан и на: <http://74.220.219.113/~murraygu/wp-content/uploads/2012/05/Godfrey.October.07.pdf> (приступљено: 18.10.2012, 5:47 PM)

Дедић 2009: N. Dedić, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd: Atoča.

Ђорђевић 2009: J. Ђorđević, *Postkultura (uvod u studije kulture)*, Beograd: Clio.

Херис 2001: J. Harris, *The New Art History*, London: Routledge.

<http://www.markostojanovic.com/>

Шуваковић 2010: M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.

Шуваковић 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.

A NEW ART WORK IN THE NEW ART HISTORY

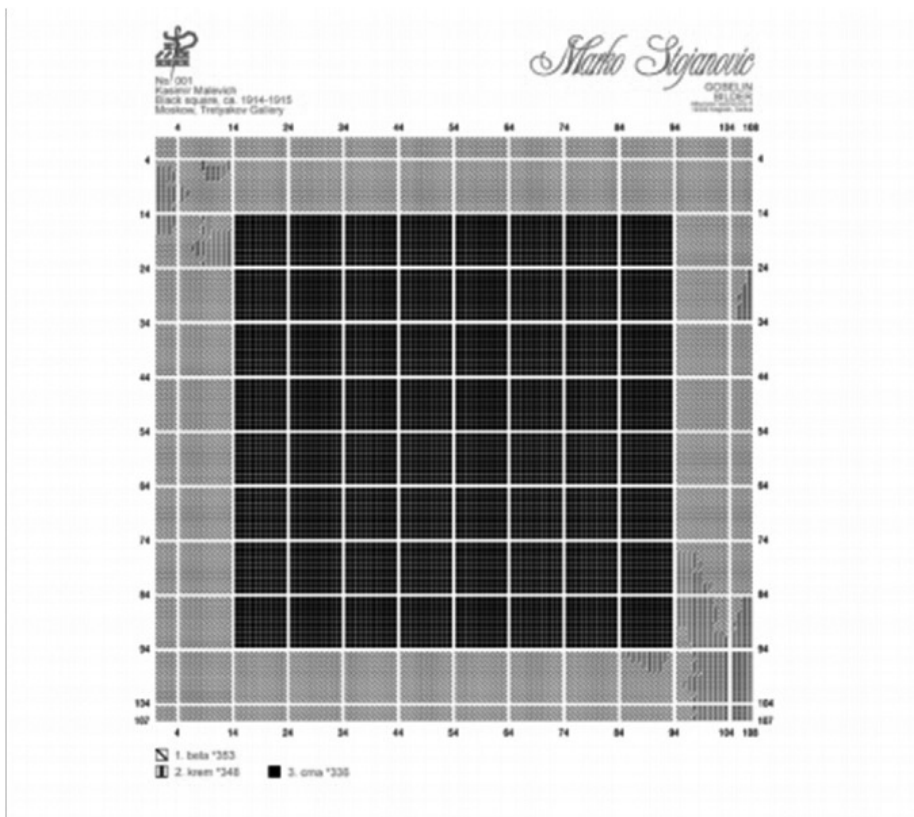
Summary

Due to naturalization discourse of the history of art in the mid-twentieth century, a series of changes in the previously traditional science of painting were made. Transformed and now interdisciplinary installed, *a new art history* redefines the work of art, as well as processes of their formation and interpretation, and interprets the art as a discursive practice. An important contribution to the establishment of the new art history from the '70s to the present, were given out by the authors of the American magazine *October*, which associates the artistic practices with critical theory, starting a debate between contemporary and history, and reestablishing the actualities *in and about* art.

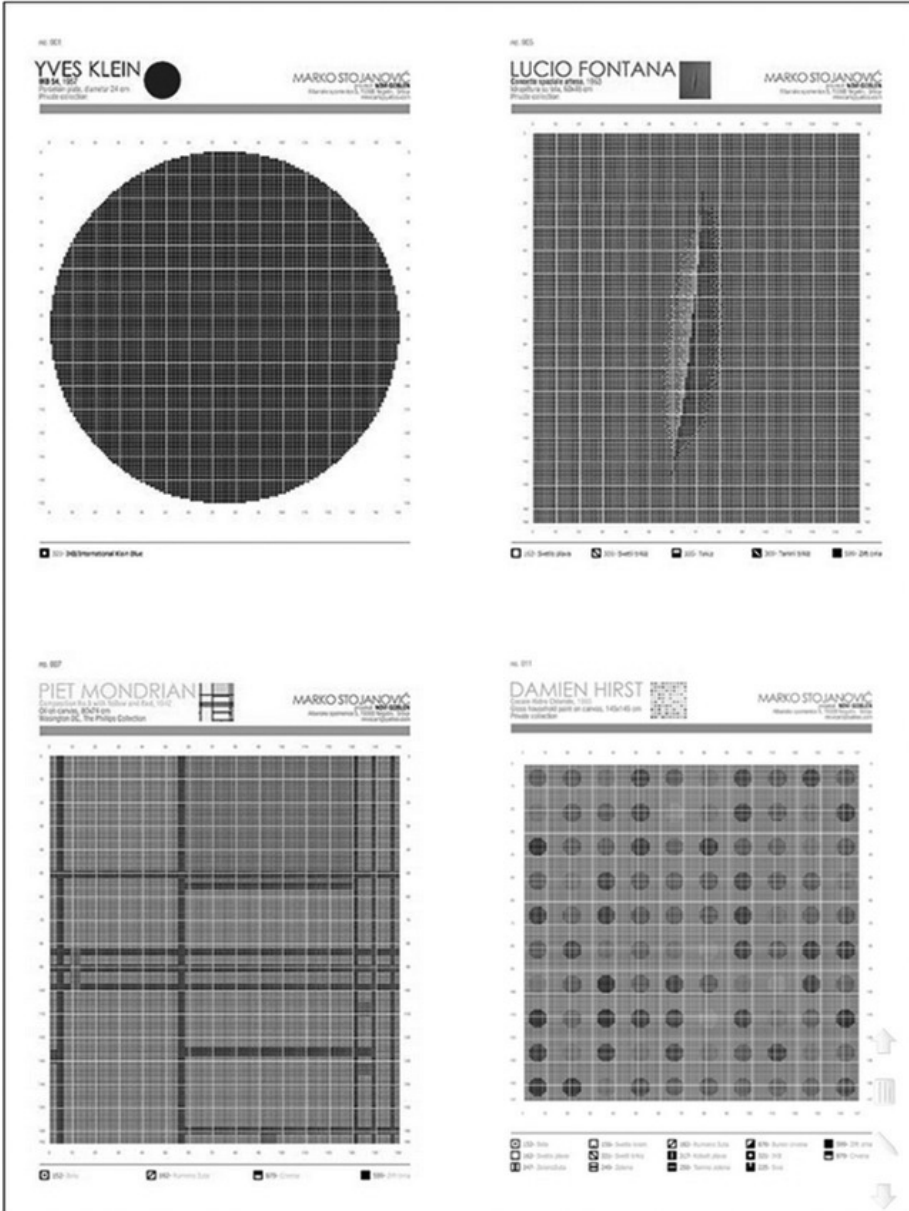
In circumstances in which art and theory emerge as something new, as theory in piece of art, and art as theory, the theorist and artist (as to) *becomes and works as one*. Commenting on this new practice, an art historian and one of the *October* authors, Benjamin H. D. Buchloh concludes that artists today are the 'administrators' and to this end lend the competencies of the curators, philosophers, artisans and historians. Mark Godfrey thesis of "the artist as a historian", who uses the art history as an archive from which he draws and studies artifacts, quotes and re-quotes them, will be reviewed in this paper, through the analysis of Marko Stojanovic's "New tapestry / Novi goblen".

Key words: postmodern, new art history, *October*, new art work, discursive practice, Marko Stojanovic, *New tapestry / Novi goblen*

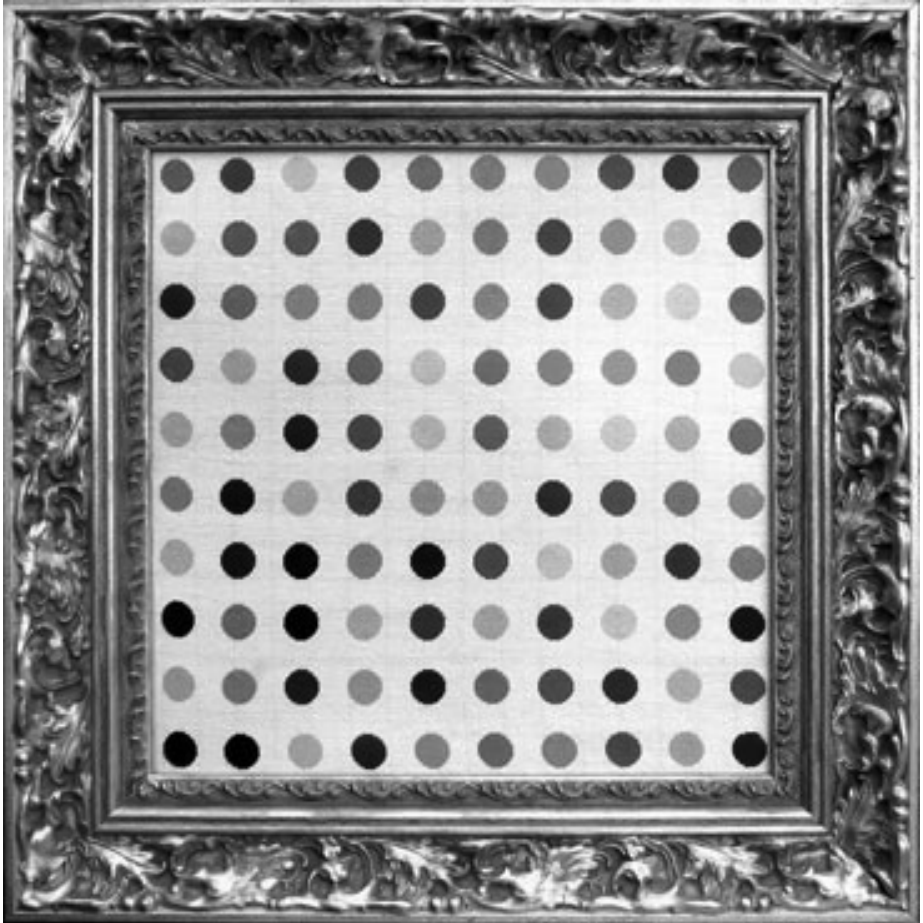
Mia M. Lukovac



Сл. 1. Марко Стојановић, По Марку: Црни квадрат (Маљевич), схема за нови гоблен



Сл. 2. Марко Стојановић, Нови гоблен – схеме



Сл. 3. Марко Стојановић, Реализовани *Нови ѓобен* (Damien Hirst)

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига III

ТРАДИЦИЈА И ИНОВАЦИЈЕ
У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Коректура

Тања Танасковић

Преводиоци

Дејан Каравесовић

За издавача

проф. др Иван Коларић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредници

Срђан Стевановић
Стефан Секулић

Штампа

Занатска задруга
„Универзал“, Чачак

Тираж

150

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(082)
73/76(082)
7.01(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни скуп Српски језик, књижевност, уметност (7 ; 2012 ; Крагујевац)
Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (26-27. X 2012). #Књ. #3, Музика и неизрециво ; #& #Историја уметности - методи и методологија и њихова примена / [одговорни уредник Валерија Каначки, Сања Пајић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2013 (Чачак : #Занатска задруга #Универзал). - 369 стр.: ноте ; 24 cm

Радови на срп. и енгл. језику. - Текст ћир. и лат. - Тираж 150. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries; Zusammenfassung; Résumé; Резюме.

ISBN 978-86-85991-54-7

а) Музика - Зборници
б) Ликовна уметност - Зборници
COBISS.SR-ID 201964812