

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига III

**САВРЕМЕНА МУЗИКА ИЗМЕЂУ ТИШИНЕ И ЗВУКА
АРХИТЕКТУРА У КОМУНИКАТИВНОМ ДИСКУРСУ
БАЛКАН – МЕСТО СУСРЕТА КУЛТУРА И УМЕТНОСТИ**

Уређивачки одбор

Радомир Томић, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Јелена Атанасијевић, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. Ј Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјин
Др Зринка Блажевић, ванредни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и шеологију, Темешвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

Др Биљана Мандић, доцент (одговорни уредник)
Др Јелена Атанасијевић, доцент (одговорни уредник)

Рецензенти

Др Милан Максимовић, доцент, (Београд)
Драган Марчетић, доцент, (Београд)
Др Оливер Томић, доцент, (Крагујевац)
Данијела Димковић, доцент, (Крагујевац)
Др Биљана Мандић, доцент, (Крагујевац)
Мр Јасна Вељановић, ванредни професор, (Крагујевац)
Др Снежана Николајевић, редовни професор, (Крагујевац)
Др Невена Вујошевић, доцент, (Крагујевац)
Др Смиљка Исаковић, ванредни професор, (Врњачка Бања)
Мр Милош Заткалик, редовни професор, (Београд)
Др Срђан Тепарић, доцент, (Београд)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига III

**САВРЕМЕНА МУЗИКА
ИЗМЕЂУ ТИШИНЕ И ЗВУКА**

**АРХИТЕКТУРА
У КОМУНИКАТИВНОМ ДИСКУРСУ**

**БАЛКАН – МЕСТО СУСРЕТА
КУЛТУРА И УМЕТНОСТИ**

ТРОКЊИЖЈЕ С ПОЧЕТКА ДРУГЕ ДЕЦЕНИЈЕ МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ”

Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност* закорачио је, ево, у другу деценију. Пред читаоцима су три књиге што доносе резултате са XI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног 28–29. октобра 2016. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. На овом дводневном научном скупу са рефератима је учествовало 205 референата, и то 169 из земље и 36 из иностранства (Хрватске, Црне Горе, БиХ, Пољске, Аустрије, Бугарске, Италије, Румуније, Немачке, Украјине, Грчке).

Скуп је имао четири тематске целине: лингвистичку, књижевноантрополошку, и две уметничке: теорија музике и примењена/ликовна уметност.

Лингвистичка тема скупа била је: *(Српски) језик у комуникативној функцији*. Та тема део је проблематике пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика*, који се у оквиру основних истраживања изводи на ФИЛУМ-у, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Циљ је био да се расветли комуникативна као основна функција језика, из најразличитијих аспеката: од аспекта споразумијевања до аспекта њене транспозиције у симболичку или поетску функцију. Будући да је комуникативна функција један од основних разлога стварања књижевних или стандардних језика, нужно је било размотрити улогу норме у остварењу комуникативне функције, а самим тим и различита раслојавања језика са различитим подтиповима норме, посебно функционалностилско раслојавање, а потом однос према идиомима (дијалектима, супстандарду и сл.) који имају само имплицитну норму.

Тема *(Српског) језика у комуникативној функцији* на скупу је анализирана у оквиру седам подтема: 1) Језик и комуникација: место комуникативне функције у систему чинилаца комуникативног ланца; 2) Комуникативна функција као идентитетски језички критеријум; 3) Комуникативна и симболичка функција српског Вуков(ск)ог и данашњег језика; 4) Комуникативна функција и функционалностилско раслојавање језика; 5) Комуникативна функција и превођење; 6) Комуникативна функција у критеријумима различитих лингвистичких (под)дисциплина: граматике, семантике, прагматике, текстолингвистике, социолингвистике, психолингвистике, неуролингвистике, стилистике, и сл., и 7) Комуникативна функција и норма.

У разради дате опште теме – у оквиру наведених седам подтема, од којих су све рефератима биле захваћене – била су пријављена 62 реферата са седамдесет учесника, од којих су готово половину чинили истраживачи са датога пројеката, који финансира Министарство науке и технолошког развоја Републике Србије. Референти су били лингвисти из свих универзитетских центара Србије, са института, али и из других земаља: пре свега Бугарске, Црне Горе, и Босне и Херцеговине. Од 62 пријављена реферата на скупу је поднесено 55 реферата.

Књижевноантрополошка тема скупа – *Тишина* – обухватала је различита питања, од културолошке до књижевнотеоријске, од антрополошке до културолошке артикулације феномена тишине, преко односа књижевности, језика, текста, идентитета тишине – идентитета „буке”, до симболичког, културолошког и онтолошког регистра тишине као „нултог степена” писма, мишљења, значења,

културе. Циљ је био да се дата књижевнонаучна, антрополошка и културолошка проблематика научно осветли, не би ли се темом одређени аспекти истраживања смисла и идентитета тишине и њеног места у књижевности и култури контекстуализовали и преиспитали, као и не би ли се одредило која су даља теоријско-антрополошка, културолошка и књижевнотеоријска интересовања за проучавање овог феномена. Ова тема књижевноантрополошког дела скупа представља део проблематике која се истражује на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Та тема обрађивана је у већем броју подтема: *Књижевност, култура: тишина, мук, ћушање, шајац...; Свети, књижевност и култура настају из ћушања; Дискурс тишине – тишина дискурса: језик тишине, шта приповеда ћушање?; Белине у тексту: прећушано, неизговорено, неписано у књижевности и култури; Књижевност је одувек ћушала!; Знање, књижевност, култура и технолошка бука; Ћушање и самоћа, ћушање и Други, ћушање бића; Право на тишину: ћушање и истина: Ћушим, дакле постојим!; Шта је пре и после ћушања: „И уставши запријети вјетру, и рече мору: ћуши, преситани. И ушли вјетар, и поштеде тишина велика. И рече им: зашто сте тако страшљиви? Како немате вјере.”; Апокалипса и тишина: „И кад отвори седми печат, пошта тишина на небу око по сахата.”; Пссссст...*

У разради дате опште теме пријављена су била 92 реферата, од којих је на скупу поднесено 78, с тим да је 16 било из иностранства (Италија, Аустрија, Пољска, Украјина, Хрватска, БиХ, Црна Гора).

Уметнички део скупа обухватио је, као и до сада, радове из *музичко-теоријских области*, али и радове из секције успостављене на десетогодишњицу скупа: *примењена и ликовна уметност*.

Тема музичко-теоријског дела била је музика и медији, а разрађивана је кроз три подтеме: а) „Музика и медији: аплауз, тишина, звук; интерпретација звука – звучна интерпретација”, б) „О чему ћути музичка педагогија, теорија, анализа”, и в) „Након тишине: *Хвалиће Га уз глас трубни, хвалиће Га уз псалтир и гусле, хвалиће Га уз жице и орган, хвалиће Га уз јасне кимвале, јавиће га уз кимвале зромовне*. Те три подтеме осветљаване су у 29 пријављених реферата.

Тема секције примењена и ликовна уметност била је архитектура у комуникативном дискурсу, која је била и основна подтема скупа, а осветљавана је у 14 реферата. Друга подтема примењено-ликовне уметности била је: „Балкан – место сусрета култура и уметности”, а она је разматрана у девет пријављених реферата.

Сада се, ево, пред читаоцима налази трокњижје, које у оквиру сваког од делова скупа којем је посвећена посебна књига, након процеса рецензирања, доноси мањи број реферата него што је поднесено на самој скуп. Прва је књига посвећена лингвистичкој тематици скупа, друга књижевноантрополошкој, а трећа музичко-теоријској и примењеној и ликовној уметничкој тематици скупа. Надамо се да ово трокњижје потврђује па у понечему и надилази вредности зборника из првог десетогођа. Али ту оцену треба да потврде или порекну сами читаоци.

О ТРЕЋОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XI МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Музичко-теоријски део међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност 2016. године обележио је спектар тема са задатком да интерпретирају тишину у њеним најразличитијим видовима. Пленарно излагање „Јеврејски музичари између Србије и Израела” покренуло је мноштво питања о музичарима јеврејског порекла – њиховом статусу, опусу, важности и доприносу, о којима се ћути који су, чини се, олако заборављени. Излагање радова настављено је радом кроз секције: 1. „Музика и медији: аплауз, тишина, звук”, 2. „Интерпретација звука – звучна интерпретација”, 3. „О чему ћути музичка теорија, анализа, педагогија?”, 4. „Јубилеји: ствараоци о којима се ћути”, 5. „Након тишине: *Хвалише Га уз глас трубни, хвалише Га уз псалтир и гусле, хвалише Га с бубњем и весељем, хвалише Га уз жице и орџан, хвалише га уз јасне кимвале, хвалише Га уз кимвале громовне*”. Ове године, као и претходних, подтеме су обухватиле већином научне радове из области музичке теорије, педагогије, музикологије, извођаштва и медија. У оквиру подтеме „Музика и медији: аплауз, тишина, звук” справљало се о критици музике / музичкој критици преваходно у оквиру домаћих медија, као и о третману музичке компоненте у филмовима Милоша Формана, Емира Кустурице и Стенлија Кјубрика (5 радова). Подтема „Интерпретација звука – звучна интерпретација” покренула је питања о различитостима у интерпретацији музике/звучка – како унутар читавог музичког дела тако и самог музичког „знака” (4 рада). Радови унутар подтеме „О чему ћути музичка теорија, анализа, педагогија?” дали су највише резултата, те је у две секције изложен и највећи број радова (13 радова), који су се дотакли „горућих” питања везаних за „нове” теоријско-аналитичке методе у музичкој теорији, односно за методе наставе у музичкој педагогији. У подтеми „Јубилеји: ствараоци о којима се ћути” аутори су нас подсетили на неке битне моменте у историји музичке уметности и доприносе појединих композитора и стваралаца, међу којима су Феручо Бузони, Смиљана Мандукић и Милоје Милојевић (3 рада), док је унутар сегмента „Након тишине: *Хвалите Га уз глас трубни, хвалите Га уз псалтир и гусле, хвалите Га с бубњем и весељем, хвалите Га уз жице и орган, хвалите га уз јасне кимвале, хвалите Га уз кимвале громовне*” представљено разматрање Псалма 150 из Старог завета у контексту истраживања музичке праксе (1 рад).

Двадесет шест (26) изложених радова нису нарушили јединствену тематску идеју овогодишњег научног скупа – Тишина. Већина представљених радова дотакла се „нових” пракси унутар музичке теорије, педагогије, критике и покренула мноштво питања о којима се до сада „традиционално” ћутало. Радови на представљеним секцијама дали су аналитичко-критички осврт на традиционалне и нове путеве музичке педагогије и теорије. Музиколози су нас подсетили на моменте које не смемо заборавити, а медијске теме су нагласиле питања о музичкој критици и особеностима музике и музичког израза унутар филма.

Референти потичу из академских заједница у Крагујевцу, Београду, Новом Саду, Нишу, Јагодини, Ужицу, Врњачкој Бањи, Косовској Митровици, а посебну захвалност указујемо колегама из Грчке и Израела, који су допринели да овогодишњи скуп, као и досадашњи скупови, буде мултинационалан, мултикултуралан и мултидисциплинаран у односу на широк дијапазон теоријских промишљања.

У секцији **Примењена и ликовна уметност** представљени су радови из историје уметности и архитектуре са темама Балкан – место сусрета култура и уметности и Архитектура у комуникативном дискурсу. Укупно је учествовало 23 излагача, од којих 2 из иностранства (Хрватска) и објављен је 21 рад. Подсекција „Историје уметности” представљена је кроз радове (9) претежно са акцентом на појединачне ауторе који су оставили траг у културолошком развоју Балкана. Референти потичу из академских институција у Београду, Крагујевцу, Новом Саду, Ријеци и Јагодини. Обрађене су теме из различитих родова уметности, од сликарства и скулптуре, преко сценографије и културних концепата, до фотографије, мултимедија и кинематографије. У целини је одговорено на постављену подтему, те је Балкан – место сусрета култура и уметности представљен из разноврсних углова. Радови су постављени квалитетно и иноваторски, на основима савремених методологија, а аутори су јасно одговорили на представљене теме истраживања, које ће значајно обогатити теоријска научно-уметничка истраживања у овој области. Подсекција из области архитектуре представила се радовима (12) кроз истраживање појединачних аспеката у развоју архитектонске мисли, са историјским освртом на конкретне теорије значајних представника. Референти потичу из академских институција у Београду, Крагујевцу, Новом Саду и Ријеци. Поједине теме су презентовале тренутна технолошка достигнућа и повезивање архитектуре са различитим медијима, као могуће смернице у развоју архитектонских кодова нове архитектуре. Занимљиви су радови са подтемом „Архитектура у конТексту – конТекст у архитектури”, који су представили савремени контекст архитектуре и различите примере трансформација при пројектовању савремених објеката. Аспект боје у простору и архитектури дефинисан је посебном подтемом „Колористике града у визуелном идентитету градског језгра и амбијенталних целина”. Радови су квалитетно постављени и аутори су јасно одговорили на представљене теме истраживања које ће значајно обогатити теоријска научно-уметничка истраживања у овој области.

Крагујевац, октобар 2017.

Уредништво

САДРЖАЈ

ТРОКЊИЖЈЕ С ПОЧЕТКА ДРУГЕ ДЕЦЕНИЈЕ МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 5
О ТРЕЋОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XI МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 7

САВРЕМЕНА МУЗИКА ИЗМЕЂУ ТИШИНЕ И ЗВУКА

Dušan I. MIHALEK

ЈЕВРЕЈСКИ МУЗИЧАРИ ИЗМЕЂУ СРБИЈЕ И ИЗРАЕЛА / 17

Смиљка Љ. ИСАКОВИЋ

ЗВУК, АПЛАУЗ, ТИШИНА: НЕПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА ЂУТАЊА / 25

Aleksandar N. ĐAKOVIĆ

PRIMOVANJE U FILMU KOŠA MILOŠA FORMANA –
PREDLOG ZA DRUGAČIJE ČITANJE FILMA / 35

Katarina D. LAZAREVIĆ

IRONIJA I MUZIKA U FILMU *FULL METAL JACKET* / 51

Markos LEKKAS

SCIENTIFIC MYTHOGRAPHY AND MINOR
MODE, TIERCE DE PICARDIE / 63

Марија К. ИВАНОВИЋ, Данијела М. СУДЗИЛОВСКИ

БАЛЕТ ПАРАДА И ДЕЧЈЕ РАЗУМЕВАЊЕ УМЕТНОСТИ:
КОЛИКО ДАЛЕКО НИЈЕ ПРЕДАЛЕКО? / 73

Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ

УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНИХ СИГНАЛА НА СЕГРЕГАЦИЈУ МЕЛОДИЈЕ КОД
МУЗИЧАРА И НЕМУЗИЧАРА Приказ студије са Универзитета у Мелбурну / 83

Биљана Љ. МАНДИЋ

ЗАСТУПЉЕНОСТ ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНЕ МУЗИКЕ У
НАСТАВНИМ САДРЖАЈИМА ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА / 93

Срђан В. ТЕПARIЋ

О ЧЕМУ ЂУТИ МУЗИЧКА ТЕОРИЈА? / 101

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ

„СТАРО” У „НОВИМ ПУТЕВИМА” МУЗИЧКЕ ТЕОРИЈЕ И АНАЛИЗЕ / 109

Јасна С. ВЕЉАНОВИЋ

КОХОВА МУЗИЧКА ТЕОРИЈА ИЗМЕЂУ РЕТОРИКЕ,
ГРАМАТИКЕ И УМЕТНОСТИ КОМПОНОВАЊА / 117

Лука М. MARKOVIĆ

MUZIČKI TEKST KAO OTVORENO DELO / 127

Александра П. ИВКОВИЋ

ПЕСМЕ БЕЗ РЕЧИ ОП. 62 БР. 1 ФЕЛИКСА МЕНДЕЛСОНА У КОНТЕКСТУ
ШЕНКЕРИЈАНСКЕ АНАЛИЗЕ КЕДВОЛЕДЕРА И ГАЊЕА / 135

Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ
ВЕЛИКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ШОПЕНА – НЕКАДА И ДАНАС / 149

Сања Р. ПАНТОВИЋ
ИДЕЈА ФЕРУЧА БУЗОНИЈА (1866–1924) У РАДУ НА КЛАВИРСКОМ
ДЕЛУ И ЊЕН ДОПРИНОС САВРЕМЕНОМ ПИЈАНИЗМУ / 157

АРХИТЕКТУРА У КОМУНИКАТИВНОМ ДИСКУРСУ БАЛКАН – МЕСТО СУСРЕТА КУЛТУРА И УМЕТНОСТИ

Daniijela M. DIMKOVIĆ
ARTIKULASIJA VIZUELNIH KODOVA U ARHITEKTURI / 171

Бојана М. ЈЕРКОВИЋ БАБОВИЋ, Ана М. ЗОРИЋ, Драгана М. ВАСИЉЕВИЋ ТОМИЋ
КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ТОКА И ПРАЗНИНЕ У ЕСТЕТИЧКОМ
ЧИТАЊУ АРХИТЕКТУРЕ: МОСТАРСКА ПЕТЉА У БЕОГРАДУ / 181

Dijana Lj. METLIĆ
MIĆIĆEV PROJEKAT „BALKANIZACIJA EVROPE”:
KULTURNO VARVARSTVO I PREISPITIVANJE POJMA „PRIMITIVNO” / 193

Dragana M. VASILJEVIĆ TOMIĆ
KOLORISTIKA GRADA: PRIRODNO SVETLO KAO SREDSTVO
U TRETIRANJU ARHITEKTONSKE TEME / 205

Драган МАРЧЕТИЋ и Милан МАКСИМОВИЋ
ТЕХНОЛОГИЈА КАО ГЛОБАЛИЗОВАНИ КОНТЕКСТ АРХИТЕКТУРЕ / 215

Katarina P. LONČAREVIĆ
TRANSFORMACIJA TRADICIONALNE TEHNIKE PRI
PROJEKTOVANJU MODERNOG OBLIKA / 225

Лидија А. МАРИНКОВ ПАВЛОВИЋ
БЛИСКО И РАЗЛИЧИТО – МИМИКРИЈА И ПРОСТОР У
УМЕТНИЧКОЈ ПРАКСИ ШАНТАЛ МИШЕЛ / 231

Милан Д. МАКСИМОВИЋ
КОНТЕКСТ И КОНТЕКСТУАЛНОСТ У
АРХИТЕКТОНСКОМ РАЗМАТРАЊУ / 243

Марша Г. НИКОЛИЋ
ПЕРЦЕПЦИЈА ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ВИРТУЕЛНОГ У РЕАЛНИ ПРОСТОР / 257

Melinda KOSTELAC
„MADONNA DEL MARE” I „DJEVOJKA S GALEBOM –
POZDRAV MORU” – KOMUNIKATIVNI PROSTORNI DISKURS
SKULPTURALNOG PROGRAMA OPATIJE (1893–1951–2016) / 267

Mia M. ARSENIJEVIĆ
МИЛЧО МАНЧЕВСКИ И НОВА ГЕОГРАФИЈА БАЛКАНА / 277

Dragana K. KRUŽIĆ
MJESTA SJEĆANJA I PAMĆENJA
(SKULPTURE I SPOMENICI NANDORA GLIDA) / 287

Јелена В. АТАНАСИЈЕВИЋ

ФИБОНАЧИЈЕВА ЕСТЕТИКА У ДЕЛИМА АЛДА РОСИЈА / 297

Нинослава Р. ВИЂЕНТИЋ

РАЂАЊЕ СРПСКЕ СЦЕНОГРАФИЈЕ – ОД ЗАНАТА
ДО (САВРЕМЕНЕ) УМЕТНОСТИ / 311

Весна Л. КРУЉАЦ

ЕВОКАЦИЈЕ ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ У ЛИКОВНОМ
ОПУСУ ЛАЗАРА ВОЗАРЕВИЋА / 327

Јована Н. ЂОРЂЕВИЋ, Милош М. ЂОРЂЕВИЋ

АУТОПОРТРЕТИ СРПСКОГ ИДЕНТИТЕТА / 347

САВРЕМЕНА МУЗИКА
ИЗМЕЂУ ТИШИНЕ И ЗВУКА

Dušan I. MIHALEK¹
Izraelski muzički centar

JEVREJSKI MUZIČARI IZMEĐU SRBIJE I IZRAELA

Spisak imena jevrejskih muzičara koji su rođeni, delovali ili deluju na području Srbije i doprinose razvoju srpske muzičke kulture načinjen je na osnovu uvida u izraelske, srpske i druge arhive. Trećina jevrejskih muzičara u Srbiji stradala je u Holokaustu za vreme Drugog svetskog rata. Ovaj spisak pokušaj je da se za istoriju spasu barem njihova imena. To je neka vrsta malog srpsko-izraelskog Jad Vašema, memorijala imena.

Ključne reči: Jevreji, Srbija, Holokaust, muzika

Viševjekovni suživot Jevreja i Srba na području Balkana i severno od Save i Dunava doprineo je i kontaktima u muzičkom životu. Period najveće emancipacije Jevreja u Srbiji i Jugoslaviji bio je period između dva svetska rata. No, Jevreji su prisutni u srpskoj muzici i znatno pre toga. Verovatno najstariji likovni prikaz nekog muzičkog instrumenta na ovom području je jevrejski šofar (ovnujski rog, jedan od osnovnih simbola judaizma) na hazarskim nalazištima iz VIII–IX veka u Čelarevu.

Osnivačem srpske umetničke muzike može se smatrati Jevrejin Josif Šlezinger. Jevreji su imali svoja muzička udruženja, horove i instrumentalne ansamble. Izuzetno su značajni za razvoj džez-a u Srbiji.

Osnovu ovog spiska čine podaci iz zaostavštine novinarke, književnice i istoričarke Ženi Lebl (1927–2009), koja se čuva u Izraelu – delimično u Arhivu Eventov, delimično u mojoj ličnoj arhivi. Spisak sadrži 72 jevrejska muzičara iz Srbije, uz podatke o njihovoj delatnosti. Ženi Lebl često se sa mnom konsultovala istražujući istoriju muzičara Jevreja sa područja bivše Jugoslavije. Ovaj moj rad posvećen je njenoj istrajnosti u borbi da se bar imena jevrejskih muzičara spasu od zaborava.

Do kraja svog života mnoge podatke mi je saopštavao istoričar i diplomata Cvi Loker (1915–2014). Ovo je omaž i njegovoj delatnosti. Do duboke starosti brinuo se o Arhivu Eventov u Jerusalimu, centralnoj zbirci podataka o Jevrejima sa područja bivše Jugoslavije. Taj arhiv nalazi se sada u okviru Centralnog arhiva za istoriju jevrejskog naroda u Jerusalimu (*Central Archives for the History of the Jewish People in Jerusalem*), a materijal je na mikrofilmovima dostupan i u muzeju *United States Holocaust Memorial Museum New York*.

Osim istraživanja u izraelskim arhivama i drugim izvorima, oslanjao sam se i na rukopise dva pregleda iz arhive Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu. Prvi, dr Jude Levija, nastao je uoči Drugog svetskog rata, januara 1941 (*Jugoslovenski Jevreji u književnosti, nauci i novinarstvu, u muzici, likovnoj umetnosti i glumi*). Drugi je sastavio Rafajlo Blam, uz pomoć Andreja Pregera 1984, u kolektivnom pregledu *Jevreji Beograda u kulturnom i umetničkom životu glavnog grada između dva svetska rata*.

Spisak nije potpun – i teško da ćemo ikada doći do svih podataka. Ovde beležimo informacije o Jevrejima do kojih se moglo doći, a koji su rođeni na tlu Srbije, ili su ovde delovali. Na spisku je 79 imena (od Šlezingera do naših savremenika), od kojih je 24

1 dushanm@gmail.com

iščezlo u Holokaustu. Rat je preživelo jedanaestoro (jedna trećina) njih koji su se u to doba zatekli u Srbiji.

Uz svako ime označen je u zagradi arhivski izvor u kome se može nešto više saznati, tj. uputi na arhivski rad Levija, Blama i Ženi Lebl. Kod poznatijih imena, koja se mogu naći u raznim leksikonima, nije navedeno uputstvo na arhive. U spisku Ženi Lebl (Lebl 1999) postoje i imena bez ikakvih informacija. Kako ne bi bili zaboravljeni, prenosimo ih ovde, bez obzira na to što o njima nije dostupno više podataka:

Anhaltzer Štefa, Aschenbrenner ?, Bišicki Tonka (pedagog), Blivajs Olga, Blum Matusja, Daniti Mika, De Leon Leon, Diamant Ernest, Dorman Mancij, Farkaš Luci, Farkaš Milan, Fogel Dragutin (tenor), Goldner Egon, Gostl Branko, Heimann Fanika (1871–1930), Kauders Pavao, Krauth Adrienna (sopran), Lang Albert-Avram (violina), Ledgradić Julija (klavir), Lucić Wachtl Ada, Lunzer Miroslav-Fritz, Medina Dario, Mihler Margita, Nadaši Franjo, Neufeld Albina, Neumann Đjuro (violina), Njemčić Bogdan, Quinz-Berndorfer Ada, Senečić Renata (violina), Šlanger (Jovanović) Stevan, Stajić Aleksandar (violina).

Mnogi od njih su stradali u holokaustu Drugog svetskog rata. Pobjeni kao i šest miliona njihovih sunarodnika, samo zato što su bili Jevreji. Zaboravljena su čak i njihova imena. Nakon Drugog svetskog rata i osnivanja države Izrael, u Jerusalimu je osnovan muzej Holokausta *Jad Va-Šem*, čiji je osnovni zadatak prikupljanje imena uništenih Jevreja. Moto ovog muzeja je citat iz *Knjige proroka Isaije*, koji je živio u doba vavilonskog ropstva, tj. u VI veku pre naše ere. Kroz usta proroka, Bog govori da će se Jevreji vratiti u svoju Svetu Zemlju. Ali se neće svi vratiti:

תרכי אל רשא ול-ותא מלוע מש תונבמו מינבמ בוט **משו די** יתמוחבו יתיבב מהל יתנו
„Njima ću dati u domu svom i među zidovima svojim **mesto i ime** bolje nego sinova i kćeri, ime večno daću svakome od njih, koje se neće zatrti.”

Mesto i ime.

Jad va-Šem.

Memorijal imena.

Ovo nije običan muzikološki tekst.

Ovaj spisak je naš mali srpsko-jevrejski Jad va-Šem.

xxx

Abraham Paul (Apatin, 2. XI 1892 – Hamburg, 6. V 1960)

Operetski kompozitor. Rođen u Apatinu (tada Austrougarska). Karijeru ostvario u Mađarskoj, Nemačkoj i SAD.

Adanja Rozalija (13. IX 1906, Sajmište Zemun, Beograd 1942?)

Pevačica džeza i šlagera u Beogradu 1936–1941. Nestala u Holokaustu. (Blam, Levi, Lebl)

Alfandari Isa (Beograd, 1911 – Banjica, oktobar 1942?)

Bubnjar u beogradskom džez orkestru. Iščezao u Holokaustu. (Lebl)

Amodaj Moni (7. VI 1911, Topovske šupe, Beograd, 1942?)

Član beogradskog jazz ansambla Mickey. Nestao u Holokaustu.

Almozlino Olga (?-?)

Pevačica u emisijama Radio Beograda. Nestala u Holokaustu. (Blam)

Armidi (Henkin) Armin (Isak) (1884 – Tel Aviv, 1956)

Operski pevač u Beogradu (Osijeku i Zagrebu), trgovac muzikalijama. (Lebl, Blam)

Ašerović-Dizdar Rea (Beograd, 1914 – Aškelon, 2005)

Pijanistkinja i klavirski pedagog. (Lebl)

Babić Maša (Beograd, 21. I 1990 –)

Pijanistkinja.

Benarojo Maks (1910 – USA, ?)

Pijanista i pravnik. (Lebl)

Blam Rafajlo (Rafailo) (Beograd, 11. X 1910 – Beograd, 30. IV 1991)

Violinista, harmonikaš, džez muzičar, istoričar. (Lebl)

Blam Mihailo Miša (Beograd, 15. XII 1947 – Beograd, 19. VI 2014)

Kontrabasista, džez muzičar.

Bristinger Leo (?-?)

Violista u beogradskoj operi i kamernim sastavima. Nestao u Holokaustu. (Blam, Lebl)

Daniti Mika (1. IV 1906 – Jasenovac 1942?)

Trubač, član beogradskog jazz ansambla Mickey. Iščezao u Holokaustu.

Danon Oskar (Sarajevo, 7. II 1913 – Beograd, 18. XII 2009)

Dirigent, kompozitor, muzikolog.

Dorman Mancini (?-?)

Šansonjerka. Iščezla u Holokaustu. (Lebl, Levi)

Dragoner Albin (?-?)

Pijanista, pedagog, radio u školi „Stanković” i horu „Obilić”. Iščezao u Holokaustu. (Lebl)

Dragutinović Levi Meri (Beograd, 31. 10 1902 – Beograd, 20. VIII 1969)

Violinistkinja. (Lebl)

Dubajić Margita (Budinsčina, 29. VII 1903 – Zagreb, 13. IX 1986)

Operna i operetska pevačica. (Blam, Lebl)

Engl Nikolić Nada (Beograd, 22. VI 1952)

Pijanistkinja, prešla u Kanadu.

Eškenazi Liko (? – ?)

Pedagog u Beogradu. Iščezao u Holokaustu. (Levi, Lebl)

First Rene (? – 1942)

Pijanistkinja, pedagog. Iščezla u Holokaustu. (Levi, Lebl)

Gomboš (Miljković) Olga (Lea) (Beograd, 12. novembar 1931 – Jerusalim, 30. juli 2005)

Pevačica, sopran, prešla u Izrael.

Grinski (Grinsky, Grünbaum) Ladislav (Ivanec kod Varaždina, 12. I 1904 – Logor Banjica, 18. XI 1941)

Kompozitor i dirigent. Iščezao u Holokaustu. (Blam, Levi, Lebl)

Grussman Arnold (Poljska? – Priština? 1942)

Kantor aškenaske sinagoge u Beogradu. Iščezao u Holokaustu. (Blam, Lebl)

Hajak-Lebenzon Hana (?-?)

Pijanistkinja u Beogradu. Iščezla u Holokaustu. (Levi)

Hason Moiz (? , 1913 – Treblinka, 1943)

Dirigent i čelista iz Skopja, nastupao u Beogradu. Iščezao u Holokaustu. (Lebl)

Hauzer Andrija (1909–1941)

Violinista, koncert-majstor beogradskog radio-orkestra. Nestao u Holokaustu. (Blam, Lebl)

Hauzer Mirko (1912–1941)

Violinista, koncert-majstor Akademskog simfonijskog orkestra. Iščezao u Holokaustu. (Blam, Lebl)

Hayosh Joseph Joe (Novi Sad? – Novi Sad 1942?)

Kompozitor. Iščezao u Holokaustu.

Hercog Jakov (?-?)

Violinista, prešao u Ameriku. (Lebl)

Hofman Momčilović Vera (17. X 1952 –)

Pijanistkinja, čembalistkinja, pedagog.

Horovic Herta (?-?)

Pijanistkinja, pedagog. Iščezla u Holokaustu.

Josif Enriko (Beograd, 1. V 1924 – Beograd, 13. V 2003)

Kompozitor, pedagog, muzički pisac, akademik.

Kajon Leon (Novi Sad, 29. VIII 1985 –)

Kalef Simonović Breda (Beograd, 7. XII 1930)

Operska pevačica, mecosopran

Kaljuski Sima (Simha) (1910 – Tel Aviv ?)

Violinista, prešao u Izrael. (Blam, Lebl)

Kalmić-Alfandari Lika (?-?)

Sopran, član Beogradske opere (Levi, Lebl)

Kassowitz Lampel Illa (Subotica, 1906 – Novi Sad, 1971)

Pijanistkinja, pedagog. (Lebl)

Kezer Blanka (? , 1909 – Beograd, 1936)

Alt, član Beogradske opere. (Blam, Lebl, Levi)

Kreismann (Krajsman) Batja (Okružić Bosa) (?-?)

Pijanistkinja, prešla u Izrael. (Lebl)

Krips Josef (Beč, 8. IV 1902 – Ženeva, 13. X 1974)

Dirigovao orkestrima beogradske opere i filharmonije 1938–44. (Lebl)

Kupferberg Adolf (? , 1872 – Osijek?, 1939)

Flautista, vođa salonskog orkestra i džez muzičar. (Lebl)

Kupferberg Bela (1913 – Mauthausen 1944?)

Pijanista, član beogradskog džez ansambla *Mickey*. Iščezao u Holokaustu.

Levi-Zlatnik Jozefina (?-?)

Pijanistkinja. (Blam)

Levinson ? (?-?)

Pijanista. (Lebl)

Menaše Mario Bronca (?-?)

Beogradski horski dirigent 1934–38. (Blam)

Mendelson Mina (Beograd, 17. X 1978–)

Violinistkinja.

Mendelson Nela (Beograd, 21. VIII 1983–)

Violinistkinja.

Mendelson Nenad (Beograd, 12. XII 1952–)

Violinista.

Mešulam Johana (?-?)

Pijanistkinja. Prešla u Izrael. (Lebl)

Mezei Laslo (Subotica, 7. VII 1952–)

Violončelista.

Ofner Ilika Ilona (Kisač, 1915 – Tel Aviv, 2011)

Pijanistkinja, pedagog. (Lebl)

Papić Cipora (?-?)

Članica Srpsko-jevrejskog pevačkog društva. (Lebl)

Patkaj Aleksandar (? – Beograd, 1941)

Violinista. Iščežao u Holokaustu. (Lebl)

Pevzner Kreković Sina Zina (Beograd? 1910 – Palma de Mallorca, Baleari, Španija? 2004)

Pijanistkinja, nastupala u Beogradu 1932.

Pinto Isak Fric (?, 1912 – ?, 1969)

Violinista. Prešao u Ameriku. (Levi, Lebl)

Pops Lili Aleksandra (?, 1912 – Ženeva, 29. VII 1969)

Koncertna pevačica i pedagog. (Levi, Lebl)

Pordes Alfred (?, 1907 – ?, 1941)

Dirigent i kompozitor. Iščežao u Holokaustu. (Blam, Lebl, Levi)

Preger (Präger) Andreja (Pečuj, 1912 – Beograd, 18. XII 2015)

Pijanista i muzički pisac. (Lebl)

Ratner Milhofer Miriam (?)

Violinistkinja.

Reti Rudolph (Užice, 27. XI 1885 – Montclair, New Jersey, 7. II 1957)

Kompozitor, pijanista, muzikolog.

Robiček Adolf (?-?)

Član orkestra Narodnog pozorišta u Beogradu 1871. (Lebl)

Robiček Ljubica Ibika (?-?)

Pijanistkinja u džez-ansamblima. Prešla u Izrael. (Lebl)

Ruso Iso (1910 – ?)

Violinista. Prešao u Izrael, pa u Kanadu. (Lebl)

Sachs, Milan (Lišov kraj Budějovica, 28. XI 1884. – Zagreb, 4. VIII 1968.)

Dirigent i kompozitor. (Lebl)

Samlaić Erih Eliša (Karlovčić kraj Pećinaca, 1915 – Jasenovac, 1944)

Kompozitor, muzikolog. Iščežao u Holokaustu. (Blam, Lebl, Levi)

Schwarz Rikard (Zagreb, 20. IX 1897 – Jasenovac, 1942?)

Kompozitor, pedagog, dirigent. Iščežao u Holokaustu. (Blam, Lebl)

Schönberger Šenberger Geza (?-?)

Bariton iz Novog Sada. (Lebl)

Simić-Mitrović Darinka rođ. Anaf (Beograd, 19. II 1937 – Beograd, 28. X 2015)

Kompozitor, urednik radija, pisac.

Svan Erne (Zrenjanin, 5. VIII 1983-)

Violinista.

Svan Hilda (Zrenjanin, 18. X 1984-)

Pijanistkinja.

Šlezinger Schlesinger Josip (Sombor, 1794 – Beograd, 1870)

Kompozitor i dirigent. (Lebl)

Šosberger Vera (Novi Sad, 1927 – Novi Sad, 1972)

Pijanistkinja. (Lebl)

Štajner Mojsije (?-?)

Član orkestra Narodnog pozorišta u Beogradu 1871. (Lebl)

Štajner rođena Kalderon Nina (Beograd 10. april 1936 –)

Od 1951. U Izraelu – pijanistkinja, klarinetistkinja, perkusionista.

Virovaj Vajs Robert (?- ?)

Violinista. Prešao u Ameriku. (Lebl)

Vinaver Ruža (Varšava, 1871 – Beograd, 1942?)

Pijanistkinja i pedagog. (Lebl)

Weinstangel Sasha (Čakovec, 5. I 1947 –)

Violinista i kompozitor. Prešao u Kanadu.

Zinovjev Lav (?-1927)

Tenor u beogradskoj operi. (Lebl)

LITERATURA

Lebl 1999: Ž. Lebl, *Juče, danas*, Tel Aviv.

Mihalek 2016: D. Mihalek, „Echoes of Croatian Music Culture in Israel”, <https://www.scribd.com/doc/13262352/Echoes-of-Croatian-Music-Culture-in-Israel>. 05.09.2016.

Mihalek 2016: D. Mihalek, „Ilika Ofner”, <https://sr.scribd.com/doc/296406095/Ilika-Ofner>. 05.09.2016.

Mihalek 2016: D. Mihalek, „Erih Eliša Samlaić”, http://www.academia.edu/10346547/Erih_Eli%C5%A1a_Samlai%C4%87.

JEWISH MUSICIANS BETWEEN SERBIA AND ISRAEL

Summary

The list of the Jew musicians who were born, who created or still create on the territory of Serbia and who contribute to the development of the Serbian musical culture. The list was created based on the insights into Israeli, Serbian and other archives. One third of Jewish musicians in Serbia died in Holocaust in the II World War. This list is an attempt to, at least, save their names for the future generations. It is a kind of little Serbian-Israeli Yad Vashem, a memorial of the names.

Keywords: Jews, Serbia, Holocaust, music

Dušan I. Mihalek

Смиљка Љ. ИСАКОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Факултет за хотелијерство и туризам у Врњачкој Бањи
 Катедра за опште друштвене и информатичке науке

ЗВУК, АПЛАУЗ, ТИШИНА: НЕПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА ЂУТАЊА

Композитор Енрико Јосиф је својевремено тврдио да је у Београду медијска тишина већа уколико је значајнији музички догађај. Његова теорија била је тада тачна у посебним случајевима, али ни он није могао предвидети садашњу *неподношљиву лакоћу ћутања* на коју је уметничка музика осуђена код нас. Квантитет и квалитет музичке критике у класичној музици почиње да опада крајем осамдесетих година прошлог века, када уметничка музика почиње видно да нестаје из медија. До тада су и у свету и код нас часописи и дневни листови имали стално запослене музичке критичаре класичне музике. Деведесетих година класични критичари нестали су из многих часописа, делом зато што се смањује интерес за класичну музику међу млађом популацијом, а делом због кризе и штедње. На нашим просторима музичка критика скоро је нестала из штампаних медија, радио критика посустаје, док је телевизија давно одустала од културних коментара дужих од једног минута. Ако се уметничка музика емитује само у случајевима националне жалости, уметници добијају својих неколико медијских минута често само постхумно. Улога медија, раније у функцији демократизације друштва, подстицања критичког мишљења, данас се трансформисала у профитабилну популистичку индустрију мешања забаве и псеудознања. Права сврха музичке критике у медијима, утицање на ширу популацију и њено привлачење концертима класичне музике, нестала је. Ново доба обележава криза ауторитета, криза аутора, композитора, медија свих врста, па и музичког критичара у њима. И поред сурове владавине тржишта у новом миленијуму, медији не би смели да одустану од примарне едукативне и информативне мисије, у којој уметности, пре свега класична музика, имају истакнуто место.

Кључне речи: уметничка музика, медији, музичка критика

Увод – *златно доба*

Једна од карактеристика музичко-сценске извођачке уметности условљена је временском димензијом самог чина, догађа се *овде и сад*, стога је неминовно њено *закаснело* евалуирање: критичка анализа и вредновање одвијају се онда када више материјално не постоји. Концерти, опере, балети догоде се ексклузивно, само једном и више се никад неће поновити. Зато су музичка и балетска критика веома значајне, не само као оцена једног музичког догађаја, него и као својеврсна хроника кретања, успона или падова, музичког живота једног града, регије или земље. Такође, и као хроника уметничког развоја појединих уметника (Вентури 1963). Јединственост и непоновљивост музичког догађаја, посебне темпоралности, јер зависи од посебних фактора *овде и сад*, од музичког критичара захтева процену *post festum*, што пред њега поставља сасвим различит третман у односу на друге уметности. Да би музичке критике (п)остале хронике извођачких и композиторских постигнућа, али и сведоци за будућност музичког живота једног града, регије или земље, музички критичар истовремено размишља

1 smiljkais@gmail.com

о више параметара и критеријума процене. Ако је музичка критика субјективни (јер не постоји објективна критика) одраз субјективног чина стварања (Исаковић 2010: 154), чини се да кроз историју готово ни један уметник, као ни публика, нису били задовољни критиком и критичарима. Ипак, музичка критика потребна је публици, извођачима, стручној јавности, али и самим медијима, који се *хране* културним садржајима.

Формално, музичка критика се развија са појавом новинарства, али процена музике постоји још од античког доба. Платон је критиковао етичку и неетичку музику, осудио кич, *лаку музику за светињу* и промовисао озбиљну или *вишу музику која је заснована на одговарајућим, умним принципима, на хармонији*. Признао је гомили право да се задовољи кичем, за разлику од муза које изазивају допадање морално најбољих и темељно образованих људи, *човека који се истиче врлином и образовањем* (Петровић 1996: 120), а такође је и јасно одредио шта критичар мора имати: знање о томе шта дело представља, знање о томе у којој је мери *имитација* тачна и знање о томе коју вредност има дело, при чему се код музичког дела има узети у обзир текст, мелодија и ритам. Аристотел је писао о стилу писања и профилу музичког критичара, од кога је очекивао да се и сам активно бави музиком, да свира неки инструмент или пева, да би о њој могао да пише. Уколико неко жели да постане озбиљан и зрео музички критичар, потребно је у младости чак сам да изводи музику, јер *ће само захваљујући учењу у младости ... бити у стању да оцени лепо и да у њој ужива са разумевањем* (Петровић 1996: 144). У ренесанси елганција језика је код Царлина (Giuseppe Zarlino, 1517–1590) постала концепт музичке критике 16. века, на супрот варваризму лошег језика, али и варваризму кршења музичких конвенција тог времена. Царлино је 1558. године писао о директној вези композиције, извођења и ефекта на публику. Стил писања био је у првом плану (Harran 1988: 414).

У нашем културном животу музичка критика појавила се упоредо са озбиљном музичком праксом, а стручна музичка критика јавља се уочи Првога светског рата, када у штампаним медијима пишу И. Бајић, Д. Јанковић, Ј. Зорко, П. Крстић, П. Коњовић, М. Милојевић и С. Христић. Између два рата музичка критика заузимала је високу позицију, деловала је на музичком образовању публике позивима на концерте, али и анализама композиција, композитора и стилских епоха. Критиком у штампи бавили су се П. Крстић, Ј. Грчић, К. Манојловић, Р. Шварц, П. Бингулац, Б. Драгутиновић, М. Живковић, П. Стефановић (1910–1985), В. Новак, Св. Настасијевић, Ст. Винавер (1891–1955), Ј. Димитријевић, В. Вучковић (1910–1942, бритко и непомирљиво перо, на жалост кратко, до трагичне смрти 1942. у логору на Бањици; истакао се као први музички естетичар у Србији, али и активни пропагатор напредних тенденција у нашој музичкој пракси). После ослобођења музичке критике писали су и К. Бабић, Д. Чолић (1907–1987), Д. Деспић, Х. Дурић, С. Ђурић Клајн (1908–1986), Д. Гостушки (1923–1998), С. Хабић, Н. Херцигоња (1911–2000), Ђ. Јакшић, Т. Јашченко, Д. Костић, М. Логар, Д. Пападопулос, М. Павловић, Д. Плавша, О. Данон (1913–2009), А. Прегер, М. Раденковић (1921–2008), Д. Сковран, Ј. Шулхоф, М. Тајчевић, М. Вукдраговић (1900–1986), Б. Драгутиновић (1903–1971) – још од 1921, М. Логар (1902–1998), Е. Јосиф (1924–2003), П. Коњовић, Р. Пејовић, и други (Ђурић Клајн 1956: 73).

Војислав Вучковић између два рата тврди да „изражајни материјал музичке уметности по својој природи врло је апстрактан и зато мало разумљив нестручњацима. У земљама са заосталом културом много је нестручњака. У нашој земљи знање нестручњака иде у обрнутој сразмери с њиховом претенциозношћу”.

И, уместо да служи напретку музике и подизању културе слушалаца, таква музичка критика претвара се често у каријеристичку борбу, борбу за утицајне положаје, непоштедно черупање око плена, славе, новца, у кочничаре прогреса и рушиоце културе, у своју супротност (Вучковић 1935/1968: 673).

Свако од критичара имао је свој стил и начин приказивања музичких догађаја. Редак и свестран интелектуалац Станислав Винавер писао је музичке критике и есеје изузетно оригинално, живописно и духовито. Важио је за оштрог критичара и те оштрине није поштедео ни Стевана Христића, не у лику композитора већ диригента. Једном је Христић, тада директор Београдске опере, оцене критичара доживео као тешку увреду и тужио га је суду. Станислав Винавер био је тада стални критичар *Времена* (писао је и у другим листовима, међу којима је и *Полићика*) и овај дневник је у врху своје 5. стране, 13. јуна 1926. објавио дугачак наслов: *Суђење з. Станиславу Винаверу, зашто није упоредио диригентску палицу з. Стевана Христића са мањицом саобраћајног жандарма*. У поднаслову тог извештаја са једног интересантног претреса саопштено је да је њихов критичар осуђен на три дана затвора и да Винавер мора да плати и хиљаду динара глобе. Важност оваквој парници нису дали само њени познати актери већ и то што је она покренула и једно озбиљно питање – питање положаја уметничке критике у нашем културном животу.

Тога дана суд је за новинаре и публику био занимљива позорница на којој се није говорило само о личним стварима. На суду-сцени није се, додуше, појавио тужитељ кога су повредиле критичареве речи: *Г. Христић размахан палицом као какав саобраћајни позорник*. После прочитане тужбе присутни су чули дуго, стручно и академски интонирано, слово оптуженог Винавера. Бранећи себе и улогу критичара, он је истовремено бранио и ту, тада нову, професију саобраћајног позорника, назвавши је *важним фактором модерног живота*. Тај фактор је у свету, каже критичар, на високом гласу, добро је плаћен и поштован. Добром регулацијом саобраћаја ти људи спасавају животе грађана. Када би њихов посао радио г. Христић, он би својим *искиданим и грчевитим покретима причинио безброј несрећа*. Он је диригенту спочитавао како нема развијен смисао за ритам, позивајући се и на написе других критичара и музичких зналаца који исто и слично мисле. У тој својој одбрани луцидни Винавер такође је рекао: „Молим суд да нареди вештачење и да утврди да г. Христић, када диригује, личи на саобраћајног жандарма. Ја подвлачим: по крупноћи геста, а не по прецизности” (Винавер 2015: 762).

На овом суђењу било је и комплимената обојици уметника. Христићев адвокат рекао је да Винавер у својим критикама показује велику висину духа, знања и спреме и слободно се може поредити са великим страним критичарима, али и да баш зато треба бити строже кажњен јер је овога пута прешао линију, увредивши његовог клијента, премда томе иначе не прибегава. Адвокат одбране је у свом дугом говору истицао часно звање саобраћајног позорника и да поређење са њим не може бити никаква погрда и омаловажавање. Он је још апеловао да се овим случајем не направи опасан преседан који би могао уништити уметничку критику. Суд се на то ипак није обазирао и стао је на гледиште како је у овом делу постојала тежња да се г. Христић понизи. И уследила је изречена казна и обавеза да се та пресуда одштампа у листу у коме је критика објављена. У завршној речи, Винавер је говорио о важности критичара и илустровао то примером када је познати композитор Антон Брукнер био у аудијенцији код цара Фрање

Јосифа, а овај му понудио што год зажели. Брукнер га је замолио само за једно: ако је могуће да га музички критичар Ханслик мање напада (Шеховић 2012).

Никола Херцигоња је сматрао да музички критичар треба да буде начисто с тиме шта треба да сачињава наш музички живот, и коме циљу он иде, дакле – за кога и о чему пише, водећи рачуна о потреби једне веће ширине у музичкој делатности која је у складу са нашим општим настојањима (Херцигоња 1972: 230).

Бранко Драгутиновић је најдуже деловао као музички критичар. Од 1945. био је до краја везан за *Полиџику*, лист који се највише читао. Ерудита широке музичке културе познавао је светску, али и српску музичку баштину и извођаштво, а инсистирао је на савременој музици оплемењеној аутохтоним, народним мелосом. Његове критике имају музиколошку вредност, док о стилу и писмености говори податак о томе да када је рукопис односио у *Полиџику*, већ написаном тексту није се могло променити ни једно слово ни запета. Био је оштар и праведан критичар, најпре се руководећи квалитетом изведеног на сцени. Размишљао је о репертоару који би попунио концертне дворане, инсистирао да се на сваком концерту изведе макар једно домаће дело, изузетно је поштовао рад уметничких удружења, Музичке омладине и мреже Културно-просветних заједница на пропаганди класичне музике, ради омасовљења публике. Бринуо се о публици као најважнијем делу музичког догађаја. Како је музички живот Београда 1944–1971. био богат, тако је и Драгутиновић својим критикама обухватио готово целокупну историју музике.

Пратио је развоје појединих уметника, али је притом, можда и несвесно, био помало неумерен, сматрајући се заштитником појединих музичара и ансамбала. Значи, постојали су љубимци и они који то нису били, који су на много тежи начин пролазили кроз концертни живот Београда. Ако је критичар „онај који зна читати, слушати или гледати и друге научити да читају, слушају и гледају” (Панић 1997: 124), онда је Драгутиновић у правом смислу речи пресуђивао о томе ко је ко у нашем музичком животу. Што се тиче ретко извођеног чембала, љубав критике према Оливери Ђурђевић платила је Иванка Симоновић Секви, једина која се у то време озбиљно и стручно бавила чембалом, а којој је Драгутиновић стално изналазио пропусте. Она је убрзо престала да концертира, па чак и да аспирира ка месту професора чембала које се отворило на Музичкој академији у Београду осамдесетих година прошлог века. Тако је било и у редовима београдских диригената, где је Оскар Данон суверено владао, а Живојину Здравковићу, дугогодишњем диригенту Београдске филхармоније, Драгутиновић је вечито проналазио мане и стално му је давао савете како да се развија. Љубимци критичара Драгутиновића увек су у свему имали предност. Осим критика класичне музике, наших и међународних солиста, диригената, великих и камерних оркестара и ансамбала камерне музике (то је било златно доба музичког живота Београда, кроз који су прошли сви најмоћнији великани светске музичке сцене), Бранко Драгутиновић је кроз своје текстове заступао омасовљење музике, нарочито хорског певања међу омладином, ради ширења музичке културе. Од аматерских хорова захтевао је професионални квалитет, на тај начин формирајући музички укус и подижући ниво музичке интерпретације на виши степен (Исаковић 2012: 457).

Тишина музичке критике

Музичка критика у класичној музици почиње видно да нестаје из медија, као и да опада у квалитету током осамдесетих година, а криза се оправдава смањењем интереса за класичну музику међу млађом популацијом, као највећим медијским конзументом, док је мерило углавном само финансијске природе. Друштвена улога и утицај су сасвим у другом плану. До тада су и у свету и код нас часописи и дневни листови имали стално запослене музичке критичаре класичне музике. Деведесетих година класични критичари нестали су из многих часописа, делом зато што се смањује интерес за класичну музику, а делом због кризе и штедње. *New York magazine* је 2007. изгубио свог критичара Питера Дејвиса, једног од најпоштованијих стручњака у овој области, који је отпуштен после двадесет шест година рада. Ипак, светска сцена класичне музике још увек види музичку критику, коментаре и репортаже као веома важне за опстанак класичне музике, па упркос економској кризи један део важних америчких новина још увек има стално запосленог музичког критичара. То су *The Los Angeles Times*, *The Washington Post*, *The Baltimore Sun*, *The Philadelphia Inquirer*, *The Boston Globe* и *The New York Times*, који је задржао чак три стално запослена музичка критичара и три *фрилансера* (freelancers).

Што се тиче наших простора, музичка критика убрзано нестаје из штампаних медија, радио-критика посустаје, док је телевизија давно одустала од културних коментара дужих од једног минута. Ако се уметничка музика емитује само у случајевима националне жалости и несрећа, уметници добијају својих неколико медијских минута често само постхумно. У штампаним медијима још једино *Полиџика* има културну страну или две, али је место музичкој критици смањено у односу на критике књига, филмова, перформанса, фотографија итд. Или се музички критичари нису изборили за своје место у *Полиџици*, или класичној музици, по критеријумима уредника, следи последње место међу уметностима.

У часописима је ситуација слична као и у дневним листовима. Последња велика новинарска *реформа* одиграла се пре неколико година у НИН-у. Глодур НИН-а револуционарно је приступио уређивању вишедеценијског часописа, тако што је простор за музичку критику смањио на 1500 знакова, при чему само најавна композиција и извођача односи бар четвртину простора. Од критичарског есеја добијен је површни приказ, код оних критичара који су пристали да, уместо да им редакција несувисло реже текстове, сами себе цензуришу. Постоји и одлучнија варијанта – када је редакција *Полиџике* у октобру 2015. одлучила да не објави ниједну критику о БЕМУС-у, најважнијем фестивалу уметничке музике у овом делу Балкана. Хронике БЕМУС-а на РТС одавно су угашене.

Улога штампе, која је на почетку била у функцији демократизације друштва, подстицања критичког мишљења, данас се трансформисала у профитабилну индустрију, која ништа не преиспитује него развија конформизам. Иста ситуација примећује се и у аудио-визуелним медијима. Некада су истакнути музичари били критичари у емисијама Радио Београда и на телевизији, а данас имамо актуелну музичку критику само на Радио Београду 2, и то само понедељком један сат после подне, од 16 до 17 часова.

Врло актуелна прича о цензури у медијима, која се води код нас последњих месеци, не односи се на музичку критику. Музички критичари по правилу нису цензурисани, цензура се оставља самом критичару, што нас доводи до, такође помињане, аутоцензуре. Наравно да критичар пише из свог угла, који је условљен

не само музичким критеријумима, него понекад и неким сасвим другим параметрима. Објективност или субјективност критичара зависе често од политичког момента или политичке борбе, историјског момента музичког развоја, сукоба кланова, новца, структуре личности и његовог/њеног укуса. Укус је релативна категорија, па је критичар често у опасности да напише критику која се уметнику неће свидети. Како нема ни апсолутног укуса на основу кога се може оценити и донети суд, критичар се налази на *брисаном простору*, на коме је само он апсолутни господар и где само он одлучује по својој савести. И ту почиње прича о *нејодобнима*, о којима се ћути, где се примењује друга врста тишине.

Организовање музичких кланова према политичкој припадности краси савремену музичку критику и новинарство, одсликавајући стање у друштву. Тако ће читалац штампаних медија, ако није упућен, добити информације о новом фестивалу БУНТ у суперлативима, јер критике пишу политички истомишљеници и припадници одређеног интересног клана. Па се у *Политици* могу прочитати текстови о прекрасним музичким остварењима, на пример, композиторке Иване Стефановић, из пера Зорице Премате или Ане Котевске, припремљене у кухињи веома политички активног Удружења композитора Србије. Моћни кланови се саморекламирају без ограничења доброг васпитања, а они који не припадају никоме, не добијају критику, улазећи у дискретни али ефектни културни мобинг који може трајати дуго. Такође, наручене критике обично се обрачунавају са политичким неистомишљеницима, без обзира каквом нивоу припада уметник, о чему обичан читалац ништа не зна, па тако бива погрешно информисан. Субјективност музичког критичара тако се претвара у нерелативне похвале *својих* и омаловажавање *туђих* уметника. У свакој средини овакве критике су знак провинцијализације и затварања у музички гето.

Промогласна тишина успеха – студија случаја С. И.

Мобинг моћног музичког клана обележио је музичку каријеру С. И. од повратка из Шпаније 1985. године, после магистратуре чембала на Краљевском Конзерваторијуму у Мадриду. Враћајући се на почетак, Енрико Јосиф све објашњава изјавом да је у Београду медијска тишина већа уколико је значајнији музички догађај, а све то у вези са концертном С. И., који му се веома видео, о чему не може да напише музичку критику за *Политику* како се не би замерио колегама из клана. *Нејодношљива лакоћа ћушања* у вези са концертима С. И., лични и уметнички мобинг, организована је у моћном музичком клану лако и рутински, а кретала се од покушаја онемогућавања оглашавања концерата до прећутне забране писања критика критичарима из клана. Етаблирани београдски музички критичари долазили су на њене концерте, уживали и бурно аплаудирали, али се нису усудили да напишу било шта. Тако је С. И. добијала одличне критике у иностранству и ћутање у родном граду. У то време су писали о њеном свирању у иностранству, и то редовно у суперлативима. Изабрани изводи неколико од преко 700 критика, сведоче о томе:

Она свира, као што се и облачи, екстравагантно и елегантно. Њено свирање је суштинско и бриљантно, јуно изузетне интензитета и извођачке виталности (London Times, Hilary Finch, 3. 11. 1987. London Debut – Wigmore Hall, 16. 10. 1987), Virtuoz који покорав свей врховима прстију: С. И., Прва Дама чембала Југославије, шренуто припада плејади највећих чембалиста светла (The Scotsman, Edinburgh, 16. 1. 1988, 8, Virtuoso has world at her fingertips by Susan Nickalls), Her stunning virtuosity

and the warmth of her personality quickly captivated the large audience. The final item was a fiendishly difficult Fandango by Soler. Here, her brilliant playing fully exhibited (Oxford Times, 23. 10. 1987, P.J.T.K. Smiljka Isakovic), Били смо привилежовани да присуствујемо концерту С. И. (Cuba, Granma, 4, 26. 1. 1988, Jorge Fiallo, *Un concierto anticipado*), Бриљантно извођење чембалисткиње С. И.: Словенског порекла, латинског шемпераментиа, одушевила је публику (La Nuova Venezia, 31. 7. 1988, Annalisa Scarpa, *Brillante esibizione della clavicembalista Smiljka Isakovic alla Cini, Una slava di stampo latino, Incentrato su musiche spagnole, ha entusiasmato il pubblico*), С. И. приказала обиље музикалности, шемпераментиа и шехнике: Постоје уметници обгарени таквом личношћу и импулсом, којима освајају аудиторијум од првог такта. Ова уметница спада у ту рећку категорију (Lanza, Diario de la Mancha, str. 3, 8. 3. 1985, ZM Zuloaga, *El clavecin de Smiljka Isakovic sono bien en San Pedro*), Прва Дама чембала – На концерту С. И. открили смо да овде имамо врхунског чембалисту, који може спајати уз бок највећим светским уметницима на овом инструменту (Дубровник, Slobodna Dalmacija, str. 8, 11. 9. 1985, IG., *Prva dama čembala*, Od-do, str. 4, Marija Božić, 1. 3. 1984, *Suvereno i otmjeno*).

Прва Дама чембала: С. И. пошћуно заслужује славу која јој претходи: перфектна интерпретација комбинована са врло атрактивним сценским и визуелним настањом. Од првог момента освојила је аудиторијум (Аустрија, Kremstaler Rundschau, 9. 8. 1986, *The First Lady of the harpsichord*), Краљица чембала: чудо свеже, неуобичајено надарено, стваралачко и интерпретационог ошкровена (Острава, Фестивал Јаначек, Večernik, 30. 5. 1990, Маја Јанаčkova, *Kralovna cembalove hry*), Шта би се после њеног солистичког концерта Моцарћу у сјомен, могло додати. Да истакне, можда, ону њену фанатичну преданост музици и оно стваралачко трагање за дубином Моцарћове музичко-поетске мисли... С.И. је шехнички беспрекорно и музички надахнуто, истанчаним нервом расне чембалистичке, проналазила одговарајућа решења и подвлачила карактеристичне изражајне нијансе (Јединство, 15. 3. 1991, Д. Морачић, *У сјомен великом Моцарћу*), ... Јер чаробно свирање С. И. је заиста било изнад сваке класе. Није било налик ничему што сам досада чуо. То је разлог што је сваки део програма држао пошћуну пажњу публике, а што се не може рећи за скоро ниједан од чембалских концерта на којима сам био (Island, Dnevne novine, 30. 9. 2006, Rikardur O. Palsson, *Serbnesk sembalsveifla*).

У исто то време музичка критика Београда значајно и громогласно ћути. Једна од критичарки је чак оптужила С. И. да има стилну публику која ћуни сале, као да је то нешто непристојно, и као да то није циљ сваког музичара на свету, али је такође изјавила да не пише критике о својим познаницима. На жалост, музичка сцена Београда је мала и сви се знају, па самим тим отпада и обавеза да се С. И. посвети макар једна критика. Млада критичарка Радио Београда својевремено није написала критику концерта, правдајући се уредници да концерт није био добар, па није хтела да напише лошу критику. На концерт није ни дошла, а тај исти концерт проглашен је за један од десет музичких догађаја који су обележили музички живот Београда те године (НИН 1982). Ова студија случаја која није усамљена, занимљива је и поучна јер много тога објашњава о нашој музичкој сцени, која се није променила од када је о њој, са истим проблемима, својевремено писао Војислав Вучковић почетком двадесетог века.

Уместо коде

У савременим светским медијима, наравно и код нас, преовладава тежња мешања забаве и знања, популистички дух који би да истину потврди скандалом, а вредност замени резултатом профитне продаје. Сврха музичке критике у медијима јесте да утиче на ширу популацију, да људе привуче концертима

класичне музике, а то се мора радити у оквиру поједностављеног дискурса, како би шира публика могла да испрати музичку критику. Цивилизована средина очекује од својих медија да их обавести о концертним салама и оперским кућама, као што се то очекује од спортских стадиона и извештаја о политичким догађајима. Међутим, ново доба обележава криза морала, самим тим и ауторитета, криза аутора, композитора, па и музичког критичара.

Употреба савремених технологија и интернета донела је нове форме музичког новинарства. Од 2000. године блогови на интернету све се више баве музичким новинарством – *online music bloggers* на неки начин почињу да замењују новине и часописе. Критичар Мартин Едлунд из новина *New York Sun* рекао је 2006. да су музички блогери преузели од новина и часописа место на коме се критикује музика, јер све док има музике и музичара, постојаће потреба да се нешто објасни и појасни. Музички блогери (*online music bloggers*) су у експанзији – али, кроз привидно демократизовање музичке критике истовремено је отворен пут прилично аматерском и некритичком приступу. Свако може да напише баш све, чак и ако није довољно упућен. Стручна музичка критика класичне музике, у складу са временом, све чешће се налази на блоговима познатих музичких критичара као што су Грег Сандов (Sandow), Алекс Рос (Ross) и Брус Брусбејкер (Bruce Brucebaker: *Piano Morphosis, Bruce Brubaker on all things Piano*, <http://www.artsjournal.com/pianomorphosis/>), који су врло популарни у свету уметничке музике.

Утицај дигиталних технологија и интернета био је незаобилазан, култура на дохват руке и *на клик* омогућила је читаоцима да и сами креирају свој поглед на културу и уметност, стварајући лажан осећај демократије. Под максимом *није важно знање, него мишљење*, свакоме је омогућено да буде критичар или обожавацац без икаквог естетског или моралног ограничења. Неукуснија од наручене лоше критике у медијима је свакако наручена необузdana похвала анонимних аматера – обојаватеља на интернету. У блогосфери постоје могућности за више различитих реакција на исти догађај, много више него у *најдебљим* часописима или новинама. Виртуелни простор је немерљив, управо зато ова демократизација има своје опасности, које ће сигурно нестати као и свака *дечја болест* медија у настајању. Иако путем интернета критика може да доспе у сваки кутак света у истом моменту, ипак је и данас за област уметничке музике врло важно да се критички текст појави у штампаном медију, јер *оно што није штампано, није се ни десило*. Тржишта сигурно неће нестати, а очигледно је да је то будућност културе и уметности у новом миленијуму, али остаје слобода избора, да се не одустане од примарне мисионарске и информативне мисије медија, како би они доприносили интелектуалном животу нације и слободном протоку идеја.

ЛИТЕРАТУРА

- Вентури 1963: Л. Вентури, *Историја уметничке критике*, Београд: Култура.
 Винавер 2015: С. Винавер, *Музички краснопис: есеји и критике о музици*, Београд: Завод за уџбенике, Службени гласник.
 Вучковић 1968: В. Вучковић, *Студије, есеји, критике*, Београд: Полит.
 Ђурић Клајн 1956: С. Ђурић-Клајн, *Музика и музичари, Историјски преглед југословенских музичких часописа*, Београд: Просвета.

- Исаковић 2010: С. Исаковић, *Менаџмент музичке уметности*, Београд: Мегатренд.
- Исаковић 2012: С. Исаковић, Преглед музичких догађања (1944–1971), Београд: *Култура*, 136, Београд, 451–462.
- Панић 1997: В. Панић, *Психологија и уметности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петровић 1996: С. Петровић, *Естетика*, Београд: Чигоја штампа.
- Шеховић 2012: М. Шеховић, *Три дана затвора за критичара Винавера*, Београд: Политика, 17.
- Харан 1988: D. Harran, Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Criticism, Chicago: *Renaissance Quarterly*, 41–3, Chicago, 413–438.
- Херцигоња 1972: Н. Херцигоња, *Написи о музици*, Београд: Уметничка академија.

SOUND, APPLAUSE, HUSH: THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF SILENCE

Summary

The composer Enrico Josif once claimed that the more significant the musical event, the deeper the Belgrade media silence is. His theory was correct then, in special cases, but even he could not have predicted the current *unbearable lightness of silence* that artistic music is doomed with. The quantity and quality of classical music criticism began to decline in the late eighties of the last century, when art music began to visibly disappear from the media. Until then, the world magazines and newspapers employed permanent staff of classical music critics. Since the 1990s, classic critics have been absent from many magazines, in part because the interest in classical music among young people has decreased, and partly because of the financial crisis and austerity. In this country, music reviews almost disappeared from the print media, radio criticism is languishing, while television long ago abandoned the cultural comments longer than one minute. If classical music is broadcasted only in cases of national mourning, the artists often receive their few minutes of media attention only posthumously. The role that media held earlier in the function of the democratization of the society, encouraging critical thinking, today is transformed into a profitable populist industry, mixing fun and pseudo knowledge. The true purpose of music criticism in the media, to influence the wider population and to attract audiences to the concerts of classical music, disappeared. The new era is marked by the crisis of authority, the crisis of authors, composers, all media, including music critics. Despite the harsh rule of the market in the new millennium, the media should not give up the primary educational and informational missions, in which arts, especially classical music, have a prominent place.

Key words: classical music, media, music criticism

Smiljka LJ. Isaković

Aleksandar N. ĐAKOVIĆ¹
 Univerzitet umetnosti u Beogradu
 Interdisciplinarne doktorske studije
 Teorija umetnosti i medija

PRIMOVANJE U FILMU KOSA MILOŠA FORMANA – PREDLOG ZA DRUGAČIJE ČITANJE FILMA

Cilj ovog rada je prikaz, komparacija i sinteza teorija koje se bave filmom, muzikom i psihologijom u cilju postavljanja hipoteze o psihološkom primovanju u kinematografiji. Ovaj rad kao početnu premisu uzima da je psihološko primovanje moguće u kinematografiji. Kao studija slučaja biće korišten film *Kosa* (Milos Forman, Hair, 1979.) Miloša Formana (Jan Tomáš Forman), a kao istraživački metod komparacija teorija iz različitih disciplina, muzike, filma i psihologije.

Cljučne reči: primovanje, film *Kosa*, muzika u filmu, senzorna i emotivna manipulacija u filmu

Uzimajući u obzir da je film iluzija, stvaraoci filma koriste sve dostupne tehnologije i znanja iz psihologije, psihijatrije i neuronauka kako bi iluziju filma što bolje i uverljivije predstavili publici. Takođe, vešti majstori filma ne se oslanjaju samo na stimulse koje sami proizvode u svom filmu, nego i na sva prethodno stečena iskustva publike, arhetipske simbole, stereotipe, instiktivne i afektivne reakcije.

„Pri procesu zapažanja veliki značaj imaju i dotadašnja životna iskustva i znanje koje je čovek nakupio u prošlosti. Prilikom ponavljanja utisaka stvaraju se reflektivne predstave skupljene u pamćenju. Mnogo optičkih i zvučnih utisaka biva neodvojivo povezano. Na primer, ako vidimo da se razbija staklo, istovremeno očekujemo zvuk razbijenog stakla. Optički utisak razbijanja stakla potpuno automatski podvesno stvara akustičku predstavu odgovarajućeg šuma; ako se taj šum ne čuje, na osnovu svojih ranijih iskustava, gledalac to smatra nečim neobičnim. Sposobnost za refleksne asocijacije u ljudskoj svesti može se iskoristiti za izazivanje izvesnih predstava, a da pri tome ne moraju istovremeno da budu osećeni svi osećaji. Na primer, ako sluh čuje lom stakla, sama od sebe u svesti nastaje predstava stakla koje se razbija.” (Marković 2010: 194)

Verovatno jedna od najkompleksnijih psiholoških tehnika kojom se može uticati na reakcije, odluke, procene i emocije publike jeste primovanje. Ova tehnika je podsvesna: gledaoci misle da su zaključke doneli svojom voljom, potpuno nesvesni da su pre nego što su stavljeni pred izbor usmereni u željenom pravcu. Uzimajući u obzir da tehnika primovanja sažima sve ljudsko stečeno iskustvo, iako dokazuje, veoma je složena za naučno istraživanje, odnosno preciznu procenu njenog učinka. Eksperimenti koji istražuju ovo polje moraju biti kontrolisani do najsitnijeg detalja. Sve tvrdnje u vezi sa mogućim primovanjem u kinematografiji u ovom tekstu ne mogu se uzimati u obzir kao naučne činjenice, već predstavljaju hipoteze i predloge za dalja razmišljanja, razmatranja i istraživanja.

1 djakovic.aleksandar@gmail.com

1. Značenje reči *primovanje*

Reč *primovanje* višeznačna je kako u engleskom jeziku, tako i u srpskoj adaptaciji. Prvi put se pojavljuje u četrnaestom veku u engleskom i francuskom jeziku kao *primarium* i koristila se za imenovanje „malog molitvenika za laike”. Koren reči dolazi iz srednjovekovnog latinskog „*primarius*”, što bi označavalo nešto osnovno, ili „*primus*“ tj. „*prior*”, sa značenjem: prvo, doslovno prvo, a i u hijerarhijskom smislu (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/primer>). U srpskom jeziku koren se javlja kao osnova prideva sa značenjem 'prvi, glavni, bujan, temeljan', kao osnova imenica sa značenjem 'mladost', 'zora' tj. 'jutro, svanuće, početak dana, osvit' i glagola sa značenjem 'pripremiti'.

Dakle, primovanje je nešto što dolazi prvo, priprema nešto, postavlja temelj, ili osnovu svemu što dolazi kasnije, uvodi u nešto veće, ili inicira neku kasniju reakciju.

2. Primovanje u psihologiji

U psihologiji „[p]rimovanje je nesvesni oblik ljudskog pamćenja, pamćenja koja se tiču perceptivne identifikacije reči i objekata. Odnosi se na aktiviranje određenih reprezentacija, ili asocijacija u memoriji neposredno pre obavljanja akcije, ili zadatka. Na primer, osoba koja vidi reč žuto će za nijansu brže prepoznati reč banana. To se dešava zato što su pojmovi žuto i banana tesno povezani u ljudskoj memoriji. Dodatno, primovanje može da se odnosi na tehnike u psihologiji koje se koriste da se istrenira memorija osobe na pozitivan, ili negativan² način.” (<https://www.psychologytoday.com/basics/priming>).

Dakle, primovanje je implicitni memorijski efekat u kojem izloženost jednom stimulusu tj. perceptivnom paternu, utiče na odgovor drugog stimulusa. Bitno je naglasiti da se primovanje oslanja na implicitno pamćenje koje je vrsta memorije u kojoj prethodna iskustva pomažu izvršenju zadatka bez svesnosti prethodnih iskustava. Naravno, postoje različiti oblici primovanja. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_(psychology))).

2.1. Pozitivno i negativno primovanje

Efekat pozitivnog, ili negativnog primovanja, odnosi se na brzinu procesuiranja zadatka indukovanih pozitivnim, ili negativnim primom, tj. stimulusom. Pozitivan stimulus ubrzava proces reagovanja, odgovora tj. performansa, dok negativni stimulus usporava reagovanje i procenjivanje, sve u odnosu na subjekt koji nije primovan.³ Najjednostavniji primer ovog načina primovanja jeste čitanje reči koje označavaju boje, u bojama koje označavaju. Ukoliko su reči ispisane u bojama koje označavaju, subjekt će ih opažati i procesuirati brže i lakše. Ukoliko su reči ispisane u „pogrešnim bojama”, subjekt procesuirao informacije znatno sporije i teže.⁴

Pozitivno primovanje funkcioniše na osnovu šireće aktivacije, što znači da primarni stimulus aktivira određene reprezentacije, ili asocijacije u ljudskoj memoriji, neposredno pred izvođenje, akciju ili zadatak.

² Termini „pozitivno i negativno“ se ne odnose na upotrebu i zloupotrebu tehnike.

³ Postoje i neutralni primovi koji se koriste isključivo u laboratorijskim uslovima za potrebe ispitivanja.

⁴ Ovaj primer je izabran zbog svoje očiglednosti, međutim primovanje ne treba da bude očigledno i subjekt ne treba da bude svestan da je primovan.

Negativno primovanje nastaje kada su stimuli u sukobu sa asocijacijama u mozgu. Vreme koje je potrebno da se reši ovaj konflikt produžava vreme reagovanja, što dovodi do efekta negativnog primovanja.

2.2. Perceptualno i konceptualno primovanje

Razlika između perceptivnih i konceptivnih primova je u tome da li su primovi sa sličnim oblikom, ili primovi sa sličnim značenjem bili prezentovani.

Perceptualno primovanje je bazirano na formi stimulusa, a efekat primovanja je jači ukoliko postoji slaganje sa ranije, ili kasnije prezentovanim stimulusima. Perceptivno primovanje je osetljivo na formu i modalitet datih primova, na primer prepoznavanje nekompletnih crteža i drugih vizuelnih formi, nekompletnih reči itd.

Konceptualno primovanje bazira se na na semantičkom konceptu stimulusa, odnosno zasnovano je na lingvističkoj logici. Na primer reč *sto* ima efekat primovanja na *stolicu*, pojam *medicinska sestra* na *doktor*, itd. zato što pripadaju istoj kategoriji.

2.3. Repetativno primovanje

Repetativno primovanje, ili direktno primovanje jeste forma pozitivnog primovanja, kada se stimulus ponovo prezentuje. Ovaj način primovanja ima kumulativno dejstvo, pa tako svaki naredni stimulus indukuje jaču reakciju.

2.4. Semantičko primovanje

Semantičko primovanje nastaje kada su prim i meta u istoj semantičkoj kategoriji odnosno dele iste karakteristike. Na primer, *pas* je semantički prim za *vuka*, zato što su u istoj porodici životinja.

Semantičko primovanje funkcioniše zahvaljujući aktivacionom širenju unutar asocijativne mreže u memoriji primovanog subjekta, na taj način da kada osoba misli na jednu stavku, javlja se asocijacija na slične stavke u istoj kategoriji.

2.5. Asocijativno primovanje

Asocijativno primovanje je način primovanja gde stimulus indukuje metu stimulus, kroz asocijaciju, iako ta dva stimulusa očigledno nisu u istoj semantičkoj kategoriji, nego asociiraju jedno na drugo zbog čestog stavljanja u isti kontekst, npr. *pas* – mačka. Takođe stimulus i meta mogu biti međusobno dva opozita.

2.6. Reaktivno primovanje

Odnosi se na poseban oblik primovanja u psihologiji vizuelne percepcije i motorne kontrole. Stimulusi se puštaju veoma brzo u nizu, traju manje od stotog dela sekunde, a spojeni su identičnim ili alternativnim motoričkim odgovorom.

2.7. Maskirano primovanje

Maskirano primovanje izvodi se tzv. *sendvič tehnikom*. Naime, stimulus se nalazi između dve, prednje i zadnje, *maske*, dok se stimulus pušta vrlo kratko, 40–60 ms dok maske traju 500 ms. Na primer, ukoliko se radi test sa rečima, maska bi bila *nereč#####* što *maskira* sam prim. Kod maskiranog primovanja zanimljivo je to što prim, toliko kratak da se isključuje svaka mogućnost da je opažen svesno, i postavljen

između dve maske, ipak daje rezultate (<http://www.u.arizona.edu/~kforster/priming/index.htm>).

2.8. Ustrdno primovanje

Ovaj način primovanja kao stimulus koristi gest, ili čin ljubaznosti, milosti, dobrote itd., posle čega se svet procenjuje kao bolje mesto i uviđa se više pozitivnih osobina.

Dakle, primovanje se može vršiti na razne načine, repetacijom određenih primova, tj. podsvesnom akumulacijom informacija koje bi stvorile referencu, a zatim kasnije bile aktivirane drugim, ili istim stimulusom. Takođe, primovanje može da se vrši tako što se oslanja na sva stečena iskustva, stereotipe i opštepoznata znanja.

3. Primovanje u filmu *Kosa* Miloša Formana

Film počinje kadrom u kom vidimo majku koja ispraća sina, konje, zatim oca i sina kako se voze kamionetom. Pojavljuje se natpis *Kosa*, a potom se prezentuje bela crkva koja se zadržava nekoliko momenata u kadru. Akteri stižu putem ograđenim bodljikavom žicom, posle čega čekaju autobus. Otac ispraća sina, a zatim čujemo muziku – dominira repetativan ritam i melodijska figura na bas gitari, koja se konstantno ponavlja, kasnije će se uključiti i ženski vokal, sa numerom *Vodolije* (prilog br. 1).

Za vreme vožnje autobusom nama se prezentuju scene polja i livada, krava koje pasu, groblja i kapele, zatim se kamerom iz prvog lica pridružujemo glavnom junaku – vidimo iz autobusa, prolazimo kroz tunel, ispod nadvožnjaka (tunela), vidimo reku sa mosta, zatim prizor pun bundeva i obilja agrarnih plodova, čoveka (veroravno amiša) koji se vozi zaprežnim kolima koje vuče konj, prizor šume i izlaska sunca, zatim porodične kuće, njujorške zgrade, a ulazimo u tunel (prilog br. 2). Iz tunela prvo vidimo vatru (prilog br. 11), a zatim nam se prezentuju protagonisti (prilog br. 3) filma, izvirući iz tunela tako kao da ulaze u nas.

Pesma koja se čuje tokom uvodne sekvence ima zadatak da izazove saosećanje za sve protagoniste i njihove sudbine kasnije u filmu. Naime, prema teoretičaru Fridrihu Marprugu (Friedrich Wilhelm Marpurg), postoji čitava paleta „akustičkih ekspresija emocionalnih stanja”, koje je on sistematizovao u tabelu prema kojoj svaka emocija ima svoju muzičku ekspresiju. Opis emocije saosećanja savršeno odgovara pesmi *Vodolije*.

„Saosećanje: Mekana, mirna, žalosna melodija, sporo kretanje, ponavljanje melodijske figure u bas liniji” (Hinton 2006: 315–316)

Ovde se koristi semantički i asocijativni koncept simbola povezan repetativnom muzikom (bas gitara). Tunel, kao hipnotička metoda odnosno indukcionim metod. Iz tunela prvo čujemo reči:

„Ko god izmeni, falsifikuj ... svesno uništi ... svesno ošteti ... ili na bilo koji način izmeni ovaj dokument ... može biti kažnjen novčano do 10.000 dolara ... ili zatvorom do pet godina ... ili oboje.” (Forman, *Hair* 1979)

Vidimo policiju na konjima, zatim vidimo svetlost u vidu vatre, iz vatre se rađa scena dece cveća u Central parku, čujemo reči pesme *Vodolije*.

Cela se sekvenca može tumačiti samo kao dobro organizovana narativna celina, međutim ukoliko se pogleda svaki kadar tj. šta je prezentovano u njemu i uporedi sa ostatkom filma, a zatim se sagleda celokupno delo i način pripovedanja, ova uvodna sekvenca može biti posmatrana i kao niz primova tj. stimulusa koji će kasnije tokom

filma biti aktivirani. Naime, svi simboli – svi predmeti, objekti, životinje, ljudi i njihova simbolika, kasnije se pojavljuju, jednom ili više puta, stvarajući tako reference i asocijacije kod gledaoca, a samim tim i rasuđivanje i utisak o svemu što se u filmu dešava. Ukoliko autor vešto postavi primove, stimuluse, kombinuje ih, aktivira u željenom momentu, konstantnom repetitijom stvori željene reference, uzme u obzir opšta znanja i stereotipe, kontrola autora nad narativom ostaje neprikosnoven, kao i utisak koji želi da prenese. Osećaj publike da je sama došla do zaključaka, utisaka, emocija, je samo iluzija, što i jeste cilj svake psihološke manipulacije u medijima i umetnostima.

Kada se uzme u obzir da primovanje podrazumeva uticaj stimulusa na recipijenta, koji će reagovati na neki događaj pri narednom stimulusu, a onda se to saznanje primeni na medije, može se reći da se primovanje odnosi na dejstvo sadržaja medija na kasnije ponašanje, ili sud ljudi u vezi sa sadržajem koji je obrađen (Bryant 2009: 74–75). Primovanje je podsvesni metod manipulacije, recipijent nije svestan njihovog postojanja, ali kasnije donosi sud o nečemu na osnovu prethodnog primovanja. Jedino što ostaje recipijentu jeste iluzija da je do zaključaka došao sam.

Dakle, može se reći da u ovakvom načinu pripovedanja, u kom se stimulusi koriste namerno i osmišljeno, kao gradivni elementi, autor ima apsolutnu kontrolu. Utisak i sud recipijenta o delu takođe je plod autorove kontrole. Ovom metodom autor je u potpunosti reanimiran dok je recipijent taj koji je umrtvljen ili bar anestetiziran.

4. Čitanje *Kose* kroz teorijski okvir psihološkog primovanja

Ukoliko se uvodna sekvenca sagleda kao niz različitih primova i njihovih kombinacija, može se uvideti da postoji čitava mreža kasnijih događaja, istih scena, prizora, objekata, simbola, životinja, ljudi, sve međusobno povezanih. Zapravo, cilj primovanja je stvaranje asocijativne mreže, pa tako u *Kosi* postoji čitav niz nevidljivih primova, koji treba da indukuju događaj, značenje, simboliku, i stvore referencu na nešto iz spoljašnjeg sveta, dakle nešto što se uopšte ne pojavljuje u filmu, barem ne na očigledan način. Ovim psihološkim efektom, koji se u filmu *Kosa* koristi kao metod naracije, stvaraju se uslovi za indukciju emocija i evokaciju događaja i iskustava iz vlastitog života posmatrača. Dakle, konstantnom repetitijom na sličan način kao što se u filmu ili operi stvara lajtmotiv, ovde se stvara čitava mreža asocijacija, kako vidljivih tako i nevidljivih. Razlika u odnosu na lajtmotiv je ta što primovanje nije očigledno, tj. ne treba da bude, a kao prim se mogu koristiti gotovo sve vrste stimulusa.

Stvaranje asocijativne mreže u *Kosi* izvedeno je jako vešto, naime, pored vizuelnih primova koriste se i zvučni i to sve u kombinaciji jedno sa drugim, a zatim kasnije u filmu umesto da se javi oba stimulusa u isto vreme, pojavljuje se samo jedan u vezi sa nekim narednim događajem, koji opet može biti u vezi sa prethodnim. Asocijativna mreža primova u ovom filmu je takva da gotovo iz svake tačke može da se stigne u neku drugu.

5. Simboli i primovi u *Kosi*

Uvidom u literaturu koja se bavi simbolizmom, može se videti da jedan simbol ima različito značenje u različitim kulturama, kao i to da je isti simbol mogao imati različito značenje u različitim okolnostima i istorijskim prilikama kao i različitim epohama. Zbog toga kao značenje ovih simbola uzeta je ona osnovna univerzalna simbolika prisutna u većini kultura, ali uvek u zapadnoj kulturi, s obzirom na to da je

film najviše namenjen zapadnoj publici, da govori o zapadnom fenomenu i da je mesto dešavanja prostor zapadne evro-američke judeo-hrišćanske kulture.

U filmu *Kosa* pojavljuju se sledeći simboli:

tunel: simbolizuje pasaž, prolaz, putovanje;

konj: predstavlja snagu, gracioznost, lepotu, plemenitost, snagu i slobodu;

crni konj: simbolizuje misteriju, smrt, noć, tajnu, ezoterijsko znanje;

beli konj: predstavlja svetlost, sunce, dan, prosvetljenje, preporod;

krava: simbolizuje strpljenje, obilje, plodnost, ženska snaga, potencijal, mogućnosti, mir, stabilnost, početak, nastanak

bodljikava žica i ograda: zatočeništvo Amiši: poznati po mirnom i jednostavnom načinu života;

cveće: prijateljstvo, odanost, milost, mir, radost, deca cveća;

kosa: simbolizuje fizičku snagu i integritet, muževnost odnosno ženstvenost, vrline i slobodu (puštena kosa);

krst: hrišćanstvo, religija, raspeće, stradanje.

5.1. Konj

Jedan od prvih motiva koji se vide su konji (prilog br. 1), konj kao referenca (prilog br. 13), ali sa svojom simbolikom javlja se više puta u filmu: odmah u prvom kadru vidimo neosedlane konje koji pasu, amiša koji ima upregnutog konja, zatim crnog i belog konja koje jašu američki policajci, zatim konje koje jašu Šila i njene drugarice, konja koje je „pleme” iznajmilo, potom konje na slikama u Šilinoj kući i na kraju konja kog jaše Klod u svom snu.

Dakle, konj služi kao referenca, kao tačka koja vezuje događaje, ali povezuje i ljude. Klod se upoznaje sa plemenom tako što im lovi odbeglog konja. Klod takođe upoznaje Šilu tj. prvi put je viđa na konju, i na kraju u sceni sna u kojoj se gotovo sve prepliće: Klod jaše onog istog konja kog je jahao kada je upoznao Šilu i pleme.

Konj ima svoju simboliku, međutim za različite ljude može imati različito značenje, što se može primetiti i u filmu. Za nekog je to radna životinja, za druge zabava, za Šilu, njene prijatelje i njenu rodbinu, predstavnike staleža visoke srednje klase, konj je stvar prestiža (prilog br. 14). Međutim, univerzalno značenje konja je snaga, sloboda i putovanje. Dakle, glavna tema filma, ono sa čim se glavni junak Klod Bukovski bori sve vreme je – oputovati u rat ili ne, dati svoju snagu, ili se odupreti snazi, postati slobodan po svaku cenu, šta je sloboda uopšte.

Pored toga što je vezan za likove i događaje, konj je vezan je i za druge motive tj. primove, a najviše za tunel. Policajci na konjima ulaze u tunel, pleme izlazi iz tunela na konju, u sceni sna konj ulazi u crkvu kroz tunel.

5.2. Tunel

Tunel se prvi put pojavljuje u momentu kada ulazimo u priču: iz prvog lica vidimo kroz vetrobran autobusa i prolazimo kroz nadvožnjak (prilog br. 8); zatim ulazimo u ogroman tunel (prilog br. 2), iz mraka se u nas projektuju glavni likovi. Dakle, mi kao publika upoznajemo se sa glavnim junakom i glavnim junacima u filmu u tunelu. Tunelom smo povezani sa njima, kroz tunel smo ušli u priču i na taj način se poistovećujemo sa njima. U tunelu sa Klod upoznaje sa plemenom, sa hipi supkulturom, sa drogom, sa ostalom decom cveća, sa američkom policijom koja predstavlja represivne državne vlasti.

Međutim, tunel se u ovom filmu koristi kao semantički i asocijativni prim i stimulus. Tunel u *Kosi* ne mora biti doslovno tunel, dovoljno je da postoji tunnelska vizija (prilog br. 7), ili nešto slično tunelu, npr. nadvožnjak ili podvožnjak, američke kasarne koje su građene kao tuneli, hangari u obliku tunela, prostorije koje liče na tunel (prilog br. 6), ili naprosto veština kadriranja koja stvara tunnelsku viziju. Takođe, oblik otvora tunela se konstantno javlja kao motiv kroz ceo film, vrata u obliku tunela, prozori u obliku tunela, lukovi u obliku tunela, velika vrata ergele, velika vrata zatvora, velika vrata crkve, vrata Šilinog doma, vrata svećane prostorije u Šilinoj kući i na kraju veliki otvor američkog vojnog aviona koji odvozi vojnike u rat, potpuno drugu realnost na drugom kraju sveta.

Dakle, tunel je prolaz, pasaż (prilog br. 5), mesto sa kog je moguće stići sa jednog kraja na drugi, doslovno ili metaforički, glavni junaci konstantno ulaze i izlaze iz tunela. Takođe tunel se pojavljuje i kada neki od likova napravi korak u svom duhovnom putovanju, i promeni neke od svojih stavova.

5.3. Cveće

Cveće ima očiglednu referencu u filmu koji se bavi hipi kulturom, *cveće – deca cveća*. Cveće je nešto što je lepo, nešto što je nežno, lepo miriše, nešto što je plemenito, ali u isto vreme jako krhko. Cveće se u *Kosi* može videti na dva načina. Prvi je vezan za decu cveća: na njihovim kostimima može se videti mnoštvo cvetnih motiva, nose šnale u kosi sa cvetnim motivom, crtaju šminkom cveće po licu i telu. Međutim, pravo cveće i to u velikoj količini, vidimo u Šilinom domu na njenoj zabavi. Ovde je veliki broj cvetnih aranžmana koji ukrašavaju njen dom, trpezarijski sto i celu zabavu (ovo nije živo cveće, već posečeno cveće [prilog br. 14], koje će nakon zabave biti iskorišćeno i bačeno u đubre). Pored toga što je vezano za pripadnike visoke srednje klase, cveće je ovde vezano i za bele sveće sa kojima je u istom aranžmanu. Bele sveće reprezentuju bele anglo-saksonske protestante, koje kasnije vidimo i u crkvi.

5.4. Luster

U *Kosi* takođe postoje primovi koji nemaju jasnu simboliku sami po sebi, nego kroz konstantnu repeticiju stvaraju referencu i tačku spajanja različitih događaja, kao i referencu sa likom. Klod Huper Bukovski, pored toga što je povezan sa konjem, koji se konstantno pojavljuje u istom kontekstu sa njim, ponekad, ne tako očigledno, npr. prvi put kada se pojavljuje u Central parku iza njega prolazi upergnuti konj, Klod ima još jedan objekat vezan za sebe, luster. Luster (prilozi br. 9–7) je najočigledniji kod Šile na zabavi gde pravi jasnu referencu sa scenom sna, u obe scene Berger igra na stolu, ogroman kristalni luster mu se ljulja iznad glave kao klatno, što sve uklapa kao deo svoje koreografije. Međutim, luster nije povezan sa Bergerom, nego sa Klodom. U više bitnih momenata u filmu Klod ima neku svetiljku pored sebe tj. u kadru, osvetljenu banderu, sobnu lampu, ili sijalicu. Trakasta svetla iz tunela pojavljuju se više puta – u crkvi kao crkveni lusteri, na regrutaciji kao neonski lusteri, sijalice u kasarni, sličan oblik vidimo i kao odsjaj sunca na šlemovima vojnika pri ulasku u (tunel) avion. Osim u dvema pomenutim scenama, (jednostavan sijalični) luster javlja se i u kasarni iznad Kloda, koji leži u krevetu i razmišlja.

5.5. Reka

Reka (prilog br. 15) pored uobičajene simbolike (npr. krštenje, rađanje iz vode, Jordan, umiranje, Aheron itd.) predstavlja i referencu, stimulus koji treba da nas podsvesno poveže sa prethodnim događajima. Reka se vidi kada Klod odlazi od kuće, zatim se Klod kupa u jezeru u Central parku sa Šilom i svojim prijateljima iz plemena. Na kraju se „kupa” u blatnjavom potoku, prelazi preko njega sa puškom iznad glave, pomoću konopca, sve u sklopu vojne obuke.

5.6. Amfiteatar

Ovaj prim nema simboliku sam za sebe, on je samo mesto gde treba da se spoje dve udaljene tačke i da se napravi komparacija dve situacije, što treba da olakša prosuđivanje. Amfiteatar (prilog br. 15) pojavljuje se prvi put u Njujorku. Posle burne noći Klod se budi na letnjoj sceni u Central parku zajedno sa plemenom; zatim prolazi kroz drveni teatron, kasnije vrlo slična drvena sedišta vidimo u vojnoj bazi prilikom obraćanja generala njemu i ostalim regrutima. I reka, i luster, i sedišta, i put, (prilog br. 4) služe da nas podsete gde je bio, a gde je sada.

5.7. Krst

Prema Jungu, krst (prilog br. 23) se kod hrišćana jedino može tumačiti u hrišćanskom kodu, bilo da je u pitanju san ili java. Hrišćanstvo vidi krst kao simbol svoje vere: svaki hrišćanin zna kako je krst postao, da je u isto vreme simbol stradanja i žrtve (Jung 2010: 137).

Krst nam se prezentuje već u prvim kadrovima filma, ali iako nije sve vreme vidljiv, on je tu kroz prisustvo žrtve i stradanja, prožimanja smislenog ili besmislenog, što jesu jedne od glavnih tema filma.

5.8. Kosa

Kosa (prilog br. 16) je simbol snage, slobode i bunta. Ali, pored osnovne simbolike, kosa u *Kosi* treba da stvori asocijativnu referencu i na ljude, događaje i značenja i van filma. Naime, svi koji znaju judeo-hrišćanska učenja, znaju i priču o Samsonu i njegovoj snazi koju je krio u svojoj kosi. Samsona (prilog br. 24) je ošišala Dalila (prilog br. 22) i na taj način ga ponizila, pokorila, oduzela mu snagu i slobodu. U filmu imamo nekoliko scena koje na to referišu: Vuf u zatvoru pruža veliki otpor kada pokušavaju da ga ošišaju; u pesmi *Kosa* čujemo šta sve kosa predstavlja i koliko im znači; na kraju se odvija scena šišanja u kojoj vidimo žalosna lica junaka filma kada Džini šiša Bergera, nakon čega će biti poslat u rat i tamo stradati.

Na kraju filma nalazi se još jedna, ovoga puta ohrabrujuću referenca na kosu. Iako je bio oslepljen i ošišan, Samson je zamolio Boga da mu još jednom da nadljudsku snagu koju je imao, onda staje između dva noseća stuba filetijskog hrama, ruši ceo hram, ubijajući na taj način svoje tlačitelje i sebe. Ova simbolika može se videti u jednom od poslednjih kadrova kose: kada mislimo da je sve već gotovo i da je cela priča ispričana, vidimo kadar u kom su stotine hiljada hipika u protestu (maršu na Vašington), i vidimo scenu (prilog br. 24) u kojoj ogroman broj kosatih hipika stoji, poput Samsona, pod stubovima Linkolnovog memorijalnog centra, zgrade koja je simbol Amerike, odnosno njene vlade.

6. Primovanje muzikom

Muzika u filmu *Kosa* ne služi samo kao narativna praksa, zvučna kulisa, ili metod izražaja. Ona ovdje nema ulogu da prosto prati, imitira (podražava) i sl. sliku, već je u neobičnoj sinergiji sa njom.

Muzika u *Kosi* ima određene stimuluse odnosno primove, koji stvaraju podsvesnu asocijaciju u odnosu na sliku, a samim tim i određen događaj. Tako sama slika može referisati na muziku, odnosno ono što je u muzici izgovoreno, otpevano, a da pri tom muzika nije prisutna u tom momentu, ili je u pitanju momenat kada će početi potpuno druga kompozicija koja će se nadovezati, ali ne na prethodnu numeru, nego na neku numeru koja se odigrala dosta ranije u filmu, kao i na događaj vezan za tu numeru.

Muzika može da referiše na sliku, iako ta slika nije prisutna. Šta više, muzika koja se pojavljuje na početku filma referiše tek na poslednju sliku, na poslednju numeru, kao i na sva dešavanja u toj sceni. I obratno, muzika u poslednjoj numeri referiše na prvu numeru i prvu sekvencu, tako da je utisak potpun jedino kada se film odgleda u celosti.

Ovaj efekat dobija se veštım promišljanjem i pozicioniranjem muzike i slike u datom momentu, a kao stimulusi se koriste izražajna sredstva muzike koja imaju svoje paralelne stimuluse u izražajnim sredstvima fotografije.

Najizraženiji je ritam, kao vrlo moćno izražajno i stimulatívno sredstvo i u slici, i u muzici. Ritam slike i tekstura slike (prilog br. 20) su u sinergiji, ali ne uvek i u doslovnoj sinhroniji sa muzikom. Muzika svojim ritmom referiše na određene pokrete u slici, kao na primer ritam marša, odnosno zvuk vojnih čizama koji se proizvodi kada je vojska u pokretu tj. kada gazi strojevim korakom.

Takođe, stroge i pravilne linije, kao i tekstura i dinamika slike neodoljivo podsećaju na muzički izraz u filmu – tako imamo bandere koje stoje kao taktne crte, grede, bodljikave ograde (prilog br. 17) kao da imaju isti ritam, koji će se u pesmi tek naknadno pojaviti; linije ustrojene vojske, čelične šipke zatvora (prilog br. 18), i, na kraju, stroge linije groblja, (prilog br. 19–20) sa svojim teksturama koje opet referišu na vojnice, koji su se pojavili u filmu dok su još bili živi.

Dakle, i u slici i u muzici postoje tačke podudaranja – tako prisustvo jednog a odsustvo drugog ne predstavlja problem, što omogućava korišćenje ovih tačaka kao primova, te stvaranje referenci na prošle ili buduće događaje.

7. Zaključak

Kao što je već na početku ovog rada rečeno, naučni zaključak nije moguće doneti, ali je moguće doneti teoretski zaključak, a to je da tehnika primovanja definitivno rezonuje sa naracijom u filmu *Kosa*. Da li je reditelj iskoristio istraživanja koja su počela baš na početku dekade u kojoj je snimljen film i inkorporirao rezultate istraživanja u svoj način naracije, ili je do toga došao intuitívno, bez upućenosti u istraživanja o psihološkom primovanju, nema podataka. U svakom slučaju, ovaj rad je pokušaj drugačijeg čitanja filma i predlog za dalja razmišljanja i, eventualno, istraživanja.

LITERATURA

- Marković 2010: D. Marković *Audio-vizuelna pismenost*. (n.d.), Univerzitet Singidunum.
 Bryant 2009: J. Bryant, & M. B. Oliver, *Media Effects: Advances in Theory and Research*, Routledge.

Hinton 2006: L. Hinton, J. Nichols & J. J. Ohala, *Sound Symbolism*, Cambridge University Press.
Jung 2010: C. G. Jung & S. Shamdasani, S. (2010), *The Undiscovered Self: With Symbols and the Interpretation of Dreams* (R. F. C. Hull, Trans.) (With a New foreword by Sonu Shamdasani edition), Princeton: Princeton University Press.

OSTALI IZVORI

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/primer>, pristupljeno 28. 4. 2016.
<https://www.psychologytoday.com/basics/priming>, pristupljeno 25. 4. 2016.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_(psychology)), pristupljeno 22. 4. 2016.
<http://www.u.arizona.edu/~kforster/priming/index.htm>, pristupljeno 22. 4. 2016.

PRIMING IN THE MILOŠ'S FORMAN MOVIE *HAIR* - RECOMMENDATIONS OF A DIFFERENT READING

Summary

The purpose of this work is presentation, comparison and synthesis of theories that are considering cinema, music and psychology in order to setup hypothesis on priming in cinematography. This work is based on the initial premise of possibility of psychological priming in cinematography. The movie *Hair* (1979), by Milos Forman (Jan Tomáš Forman) will be used as a case study, and the comparison of theories of different disciplines of music, cinema and psychology will be used as a research method.

Keywords: Priming, the movie *Hair*, film music, sensory and emotional manipulation in the film

Aleksandar Đaković



Br. 1 Uvodna sekvenca

Br. 2 Tunel

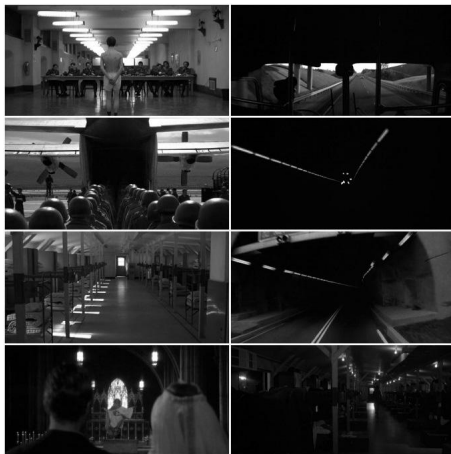
Br. 3 Protagonisti

Br. 4 Put

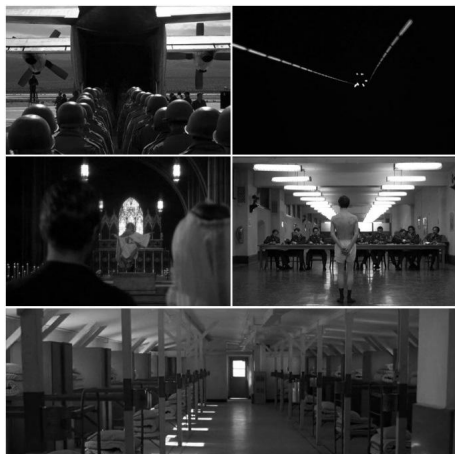




Br. 5 Tunel kao pasaž
Br. 7 Tunelska vizija



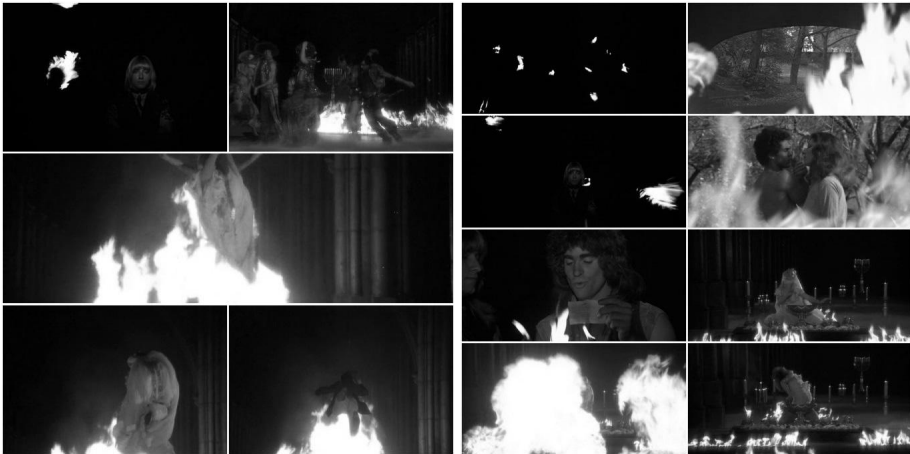
Br. 6 Tunel kao referenca
Br. 8 Tunel kao oblik





Br. 9 Lustrer
Br. 11 Vatra

Br. 10 San
Br. 12 Vatra kao referenca





Br. 13 Konj
Br. 15 Reka i amfiteatar

Br. 14 Konj, cveće i sveće
Br. 16 Kosa, cveće i šišanje





Br. 17 Ritam i boja zvuka
Br. 19 Ritam i linije

Br. 18 Tekstura i linije
Br. 20 Tekstura i ritam





Br. 21 Stradanje
Br. 23 Krst

Br. 22 Dalila
Br. 24 Samson



Katarina D. LAZAREVIĆ¹
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Odsek za muzičku umetnost
 Katedra za muziku u medijima

IRONIJA I MUZIKA U FILMU *FULL METAL JACKET*

Ukoliko se pođe od pretpostavke teoretičarke Klaudije Gorbman (Claudia Gorbman) da dijegetička muzika u filmu na prirodni način stvara utisak ironičnog od nedijegetičke, ovaj rad ima za cilj da prikaže ključne momente u kojima i nedijegetička muzika markira Kjubrikov ironičan komentar Vijetnamskog rata u filmu *Bojevi metak* (*Full Metal Jacket*, 1987, Stanley Kubrick). Takođe, ukazaće se i na načelo primetnosti popularne muzike postavljene u ovakvu poziciju, koja itekako postaje *čujna* i veoma značajna u razumevanju i tumačenju glavne autorove zamisli. Stoga će se najpre definisati pojam ironije, sa posebnim akcentom na njen izražajni efekat koji postiže u sadejstvu sa naracijom/slikom. Zatim će se predstaviti značaj muzike u konstituisanju filmskog narativa, kako bi se analitički interpretirale popularne pesme koje dodatno pojačavaju ironiju u ovom kinematografskom ostvarenju.

Ključne reči: Stenli Kjubrik, *Full Metal Jacket*, dijegetička muzika, nedijegetička muzika, ironija

Uvod

Film *Bojevi metak* (*Full Metal Jacket*, 1987) Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), rađen prema romanu *Stara kajla* (*The Short-Timers*, 1979)² Gustava Hasforda (Gustav Hasford), traumatična je priča postavljena najpre u kampu za treniranje marinaca, a zatim u Vijetnamu. U ovoj „crnoj komediji sa elementima horora“, kako ju je okarakterisao novinar Džin Siskel (Gene Siskel), Kjubrik pribegava da govori o još jednom zlu – ratu u Vijetnamu (Siskel 2004: 213). Odabirom ovakve teme reditelj je nastavio niz (anti)ratnih filmova koji su činili *Strah i želja* (*Fear and Desire*, 1953), *Staze slave* (*Paths of Glory*, 1957), *Dr Strejndžlov* (*Dr. Strangelove*, 1964) i donekle *Spartak* (1960). Kao i u ranijim istraživanjima u okviru žanra ratnog filma, i ovo autorovo ostvarenje prikazuje rat na apstraktan i iracionalan način. Iako se *Full Metal Jacket* koncentriše na događaje u Vijetnamskom ratu, čini se da je njegova primarna tema ispitivanje aspekata ljudskog ponašanja i transformacije ljudske psihe u posebnim okolnostima (kao u *Pakleno pomorandži / A Clockwork Orange*, 1971 i *Isijavanju / The Shining*, 1980), koje zapravo bilo koji rat može doneti. Zajedno sa filmom *Vod* (*Platoon*, 1986) Olivera Stouna (Oliver Stone)³, ovo Kjubrikovo kinematografsko ostvarenje pripada vijetnamskim (anti)

1 katarinalazarevic87@gmail.com

2 Prevod naslova novele Gustava Hasforda na srpski jezik odgovarao bi našem kolokvijalnom izrazu *stara kajla* za vojnike koji imaju još malo vremena do isteka vojnog roka.

3 Kako primećuje teoretičarka Kejt Mekjuston (Kate McQuiston), može se spekulirati o tome da li je pomenuto ostvarenje Olivera Stouna, prikazano šest meseci pre filma *Full Metal Jacket*, rezultiralo Kjubrikovom promenom u odabiru muzike za ovaj film. Stounovo poznato korišćenje kompozicije *Adado za gudače* (*Adagio for Strings*) Samjuela Barbera (Samuel Barber) privremeno je sklonilo nasilne scene u filmu. Kjubrik je, sa druge strane, publiku poštedeo ovakve katarze. Usredsređujući se prvenstveno na popularnu muziku, reditelj je naglasio kontradikcije američke popularne kulture u periodu kada je ova zemlja najviše bila upletena u Vijetnamski rat (McQuiston 2013: 31).

ratnim filmovima u zrejoj fazi, čiji je prepozantljiv kvalitet u njihovom oslanjanju na filmsko, a ne na istorijsko iskustvo (Doerti 1988–1989: 24).

Još od svojih ranih radova Kjubrik svoja ostvarenja nadograđuje specifičnim izborom muzike. Često je govorio da komponovanoj filmskoj muzici najčešće nedostaje originalnost i da bi film o budućnosti mogao biti idealan za poznate partiture nekog velikog kompozitora. *Full Metal Jacket* je rediteljevo prvo ostvarenje nakon više od deset godina koje izbegava umetničku muziku kao deo filmske partiture. Iako je za njega Kjubrik najpre razmatrao opersku muziku, na kraju se ipak odlučio za popularne pesme koje doprinose upečatljivoj psihološkoj klimi. U ovom kinematografskom ostvarenju on pribegava *kompozitnoj partituri* u kojoj se namenski komponovanoj muzici pridodaje već postojeća (Ćirić 2014: 17), sačinjena od muzike koju je napisala Kjubrikova ćerka Vivijan (Vivian Kubrick) i obabranih popularnih pesama nastalih između 1962. i 1968. godine.⁴

Pošto se prepoznaje da postojeći muzički materijal korišćen u ovom filmu svojom *nadnarativnom* funkcijom dodaje ironičnu vrednost njenom celokupnom doživljaju, u radu će se najpre definisati ironija, s ciljem da se razmotri njena uloga u odnosu prema filmskoj naraciji/slici. Takođe, zbog sposobnosti muzike da pripoveda iznad vizuelnog, ukazaće se i na otkrivanje *auditivne ironije*, sa posebnim akcentom na pomenuti Kjubrikov film.

Definisanje ironije

Teoretičar Dragan Stojanović, baveći se ironijom i njenim značenjem u književnosti, polazi od jedinstva pojma ironije Ernsta Belera (Ernst Behler), koji kaže da „to nije jedinstvo nečeg stereotipnog [...], već progresije [...] u smislu beskrajne varijacije jednog osnovnog motiva, puno otkrivalačke snage i beskrajnih duhovnih inovacija” (Stojanović 1984: 12). I sam Beler ukazuje na to da su mnogi autori iznenađeni činjenicom da se njihova dela interpretiraju kao ironična (npr. Didro / Denis Diderot, Volter / François Voltaire, Stern / Laurence Sterne). Kada se u obzir uzme Šlegelova (Friedrich von Schlegel) *romantična ironija*, zatim specifičnosti *tragične ironije* sa njenom vezom sa npr. *retoričkom ironijom* – dolazimo do zaključka da ovaj termin pogađa dosta različitih fenomena, upućujući na pojmove čije sadržine jedva i da su slične (*Ibid*: 13).⁵

Romantična ironija je izraz osećajne nemoći koja se kompenzuje potrebom za kritikom ili potiče iz osećanja nadmoći koji vodi duhovnom poigravanju. Na primer, kod Sofokla (Σοφοκλής) i Euripida (Εὐριπίδης) ironija ima važnu ulogu u dramaturgiji kao preokret u radnji, jer se neočekivano za glavnog junaka stvari odvijaju ka tragičnom završetku, pa se takva ironija naziva *tragičnom* (ali i *dramskom* ili *ironijom sudbine*). Element poruge i kritike je povezuje sa satirom, tako da kod Hajnea (Heinrich Heine) nailazimo na ironiju sa satiričnim primesama, kod Kafke (Franz Kafka) sa elementima groteske, a u avangardnom pozorištu kod Joneska (Eugen Ionescu) i Beketa (Samuel Beckett) sa apsurdnim i izvesnoj meri komičnim (Živković 1985: 275–276).

4 Vivijan Kjubrik se za ovaj film potpisala pseudonimom Ebigejl Mid (Abigail Mead, što je izvedenica od Kjubrikove kuće u Engleskoj koja se zvala *Abbot's Mead*), kako bi se sakrila rodbinska veza. Šest meseci nakon filmske premijere, novinar *Los Angeles Times*-a Robert Koler (Robert Koehler) razotkio je pravi identitet kompozitorke.

5 Ernst Beler, nemački filozof i profesor komparativne književnosti na Univerzitetu Vašington u Sijetlu, objavio je tri knjige o ironiji: *Klasična ironija, romantična ironija, tragična ironija* (*Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, 1972), *Ironija i književnost moderne* (*Ironie und literarische Modern*, 1997) i *Ironija i diskurs o moderni* (*Irony and the discourse of modernity*, 1997).

Ironija je jedan od načina nepodudaranja trase i putanje razumevanja smisla teksta. Semantično isčitavanje ironije znači ispitivanje razloga njihovog nesuglasja, okolnosti pod kojima se javlja i uticaje na vrste odstupanja. Nijedan tekst (diskurs)⁶ nije sam po sebi ironičan. On je to uvek u odnosu na neki kontekst koji će onome ko tekst razume nametnuti značenjski relevante elemente i koji će na karakterističan način promeniiti smisao koji se u njemu konstituiše (Stojanović 1984: 109–110).

Još je Aristotel (Αριστοτέλης) u *Nikomahovoj etici* (Ηθικά Νικομάχεια) primetio da se ironija javlja kao nedostatak ili umanjivanje u odnosu na pravu meru koja predstavlja iskrenost ili istinoljubljujivost, dok je izneveravanje ove mere u suprotnom smeru – razmetljivost. U tom smislu, ironičar, prema Aristotelu, predstavlja odstupanje od „vrline iskrenosti”, nešto kao „prefinjeni karakter”. U Aristotelovoj *Retorici* (Ρητορική) pak ironija se povezuje sa smešnim, kojim povremeno treba razbijati ozbiljnost. Zahvaljujući Platonovim *dijalogima*, ironija postaje metod koji će se vezati za Sokratovo (Σωκράτης) ime, ukazujući na suštinu njegove majeutike (*Ibid*: 15).

Sokratovo pojavljivanje krajem V veka pre nove ere takoreći simbolizuje onu pravu ironiju mladosti koja se u nama javlja posle velikih strahova doživljenih u tom dobu. Sokratova ironija je ironija koja se služi pitanjima, razarajući kosmogonije jonske škole i Parmenidov monizam (Jankelevič 1989: 10). Tako, na početku svoje studije Jankelevič (Vladimir Jankélévitch) definiše elementarnu ironiju, rekavši da postoji ona:

„koja se stapa sa znanjem i koja je, kao i umetnost, čedo dokolice. Ironija je, zacemento, isuviše duhovna da bi bila umetnička, a s druge strane, ona je odveć okrutna da bi bila stvarno komična. Ipak, postoji nešto što ih zbližava: umetnost, komika i ironija postaju moguće onde gde oslabi životno važna neophodnost da se bez oklevanja deluje. Ali ironičar je još slobodniji od smejača, jer ovaj veoma često hita da se smeje kako ne bi morao da plače, kao oni strašljivci koji viču u mrkloj noći da bi odagnali svoj strah; oni veruju da će predupreti opasnost samim tim što je označavaju” (*Ibid*: 9).

U kontekstu Jankelevičevog poimanja ironije, ona nam onemogućava da budemo očarani, a u isto vreme i da ne budemo razočarani. U sadašnjosti, međutim, često ostajemo skeptični i (samo)ironični, a Jankelevič zaključuje da to i jeste modus mudrosti.

U pokušaju da interpretira postmoderne konfuzije i njene artefakte, teoretička Linda Hačion (Linda Hutcheon) dolazi do zaključka da su ironija i nostalgija dva bitna elementa intelektualnog i afektivnog aktivnog učešća u kontekstu moći. Ona postavlja tezu prema kojoj kada nešto nazivamo ironičnim, zapravo dajemo manje opis same te stvari nego što pridodajemo kvalitetu odgovora. Ironija nije nešto u objektu što postoji ili ne postoji: ironija se događa (ili bolje reći stvara) kada se dva značenja spoje: jedno izgovoreno, a drugo neizgovoreno, sa određenom dozom kritičnog (Hačion 1998).

Ono što zapravo spaja ironiju i nostalgiju, jeste njihova neočekivana evokacija artefakta i sredstava ili emocija i politike.

Uzevši u obzir da Adorno (Theodor W. Adorno) ironiju naziva „stilskim sredstvom” (Stojanović 1984: 14), postavlja se pitanje: na koji način muzika u sadejstvu sa filmskom naracijom/slikom može stvarati utisak ironičnog? Zašto ispitivati ironiju u

6 Ako pojam tekst sagledavamo kao „[...] neograničeno i nestabilno značenje koje dobijamo a posteriori (Daković 2007: 295), muzika u filmu *Full Metal Jacket* postavila se kao arbitrarni prostor, otvorena struktura znakova, u kome je ironija jedan od mogućih načina sagledavanja i traganja za smislom. Ironija kao latencija, predlog, mogućnost, računa na gledaočevu/slušaočevu aktivnost u razumevanju kako samog teksta, tako i njegove veze sa kontekstom. A pošto pod pojmom diskurs podrazumevamo govor „iz konteksta” koji otkriva obeležja moći i ideologije (Daković 2006: 297), muzika u ovom filmu sagledana je kroz prizmu postkolonijalne teorije diskursa, usredređujući se na američku popularnu kulturu kao jedan od izrazitijih oblika hegemonije.

tom kontekstu? Čini se da ukoliko posmatramo ironiju iz semantičkog aspekta u tom smislu, mi zapravo osvetljavamo kretanje i rad razumevajuće svesti. Onaj ko formuliše ironičan tekst, pored ugrađivanja određene intencije, mora angažovati i smisaoni potencijal konteksta kako bi se razumelo pravo značenje.

Narativna filmska muzika: dijegetička i nedijegetička muzika u filmu

Pišući svoju „tipologiju filmskog zvuka”, Andrija Dimitrijević ukazuje na početke klasifikacije, naglašavajući prvu doslovnu tipologiju odnosa slike i zvuka. Tako se filmski zvuk može podeliti u odnosu na filmski prostor. On navodi da je veliki doprinos postignut u studiji *Filmska umetnost: Uvod (Film Art: An Introduction)*, u kojoj Bordvel (David Bordwell) i Tompson (Kristin Thompson) prave razliku između dijegetičkog i nedijegetičkog zvuka, čineći polaznu osnovu za dalju klasifikaciju (Dimitrijević 2007: 17).

Kako naglašavaju Bordvel i Tompson, zvuk ima prostornu dimenziju zato što dolazi iz nekog izvora. Verujući da prostor ima moćan efekat u kontekstu razumevanja zvuka, oni ukazuju na postojanje dijegetičkog i nedijegetičkog zvuka (Bordvel, Tompson 2001: 305). Njihova promišljanja naročito se šire u pogledu dijegetičkog zvuka koji može biti ili *u kadru (Onscreen)* ili *izvan kadra (Offscreen)*, u zavisnosti od toga da li mu je izvor zvuka unutar filmskog sistema ili izvan njega. Sposobnost zvuka da lako prelazi iz dijegetičke u nedijegetičke poziciju, u recepcijskom smislu svakako ne predstavlja imperativ, ali je zato vrlo inspirativan za filmske stvaraoce.

Tipičan primer Kjubrikovog poigravanja i nemogućnosti prepoznavanja izvora zvuka nalazi se u sceni filma *Paklena pomorandža (A Clockwork Orange, 1971)* u kojoj Aleks uz zvuke Rosinijeve (Gioacchino Rossini) uvertire za *Svraku kradljivicu (La gazza ladra, 1817)* u *off-u* kaže: „Bio je otvoren prozor sa uključenim stereom i odmah sam shvatio šta mi je činiti”. Izvor zvuka se ne vidi, glasnoća se ne menja, a i likovi na nju ne reaguju. U tom smislu, nismo sigurni da li se radi o dijegetičkoj ili nedijegetičkoj muzici. S tim u vezi, Bordvel i Tompson uvode dijegetički zvuk koji može biti *unutrašnji/subjektivni* i *spoljašnji/objektivni* zvuk. S obzirom na to da je muzika u *Paklenoj pomorandži* postavljena iz perspektive glavnog lika – pripovedača, mi je tumačimo kao *unutrašnju*, odnosno *subjektivnu* muziku. Istovetni princip teoretičarka Klauđija Gorbman naziva *metadijegetičkom* muzikom (Paulus 2012: 205–210).

K. Gorbman osamdesetih godina pravi zaokret u smislu proučavanja narativnih aspekata muzike. Kako su prethodne teorije upućivale pre na *prikazivačku*, a ne na *nje-nu pripovedačku* funkciju, tako je definisanje muzike u filmu u odnosu sa naracijom, a ne samo sa slikom, zasluga pomenute teoretičarke. Uvodeći pojmove *muzika iz kadra*, koju naziva *dijegetičkom* i *muzika iz pozadine (background)*, koju označava kao *nedijegetička*, ona uspostavlja nove interpretativne metode uvodeći teorije naracije i termin *diegesis*. Dijegetičku muziku posmatramo u odnosu na narativ (filmska priča) i naraciju (proces kojim se narativ prenosi gledaocu) (Čirić 2014: 90). Gorbman će se, između ostalog, fokusirati i na dve izražajne uloge nedijegetičke muzike: semiotičku (koju imenuje kao *usidrenje*)⁷ i psihološku (upoređujući je sa filmskim *šavom*). Semiotička funkcija nedijegetičke muzike zapravo predstavlja „uspostavljanje istorijskog i geografskog

7 Klauđija Gorbman ovaj termin preuzima od Rolana Barta koji u svom tekstu *Retorika slike*, daje dvostruku ikonističku poruku lingvističkoj poruci: *usidrenje* i *prenosnik*. Usidrenje je najčešća funkcija lingvističke poruke, a kako primećuje Bart „[...] izvan reklame, *usidrenje* može biti ideološko, što mu je zapravo glavna funkcija”, a kada tekst ima supstituirnu vrednost (kod usidrenja, kontrole), tada slika zadržava informacijski naboj, čime je sama informacija „lenjija” (Bart 1990: 60–61).

okruženja i atmosfere, što je moguće zahvaljujući tome što je muzika visoko kulturalno kodirana” (Čirić 2014: 83).

Kjubrikov odabir popularne muzike za film *Full Metal Jacket*, nastale između 1962. i 1968. godine, predstavlja ideološku kritiku američke popularne kulture, ironično vezujući gledaoce/slušaoce za taj geografski prostor i prenoseći iznenađujuće veselu atmosferu tog vremena. Kako konstatuje novinar Tim Kejhil (Tim Cahill) u intervjuu sa Kjubrikom, muzika Džimija Hendriksa (Jimi Hendrix) ili Džima Morisona (Jim Morrison) pre bi odgovarala glavnoj ideji filma. Tako Kjubrik objašnjava da su „isprobavali” mnoge pesme, međutim, pojedine numere bile su isuviše dinamične da bi se uklopile uz dijalog. Takođe, proveravali su Bilbordove liste 100 najslušanijih pesama za svaku godinu u ovom periodu (Kejhil 2004: 230).

U klasičnom narativnom filmu, teoretičarka Klauđija Gorbman izdvaja značaj strofičnih popularnih pesama u dijegetičkom statusu. S obzirom na to da se gledaočeva percepcija promenila poslednjih nekoliko decenija, sasvim je uobičajeno da recipijent istovremeno prati muziku (sa tekstom) i ostale aspekte filmskog sistema. Samim tim, muzika se postavlja kao prenosnik dodatih narativnih informacija. Međutim, kritika koja je najviše upućivana Gorbmanovoj odnosila se na njenu glavnu tvrdnju po kojoj je muzika u filmu neprimetna, ne skreće pažnju na sebe, tako da i ne zahteva od gledalaca/slušalaca njihovu potpunu posvećenost.

Teoretičar Džef Smit (Jeff Smith) kritikuje promišljanja Klauđije Gorbman, jer se pita da li su postuliranja nečujnosti preterana. On tvrdi da je daleko od toga da je nečujna: filmska muzika je itekako primetna i pamtljiva. On se usredsređuje na popularnu muziku postavljenu u dijegetičkom statusu koja u dramaturškom pogledu postaje ključna, pa time i lako pamtljiva, skrećući pažnju na sebe. Smit kritikuje „razumevanje fenomena filmske muzike koji ostaje pretežno neprimetan, za razliku od normalnog muzičkog iskustva kakvo imamo na koncertima, gde je muzika opažana i u njoj se uživa” (Čirić 2014: 89).

Međutim, ono što izrazito karakteriše nedijegetičku muziku u filmu *Full Metal Jacket* jeste, kako to naziva teoretičar Hrvoje Turković, njeno „načelo primetnosti”. On kaže da je u sklopu klasičnog narativnog filma načelo neprimetnog, nemametljivog, nečujnog, zapravo krajnje dvosmisleno (Turković 2007: 7). On se poziva na konstataciju Ketrin Kalinak (Kathryn Kalinak), koja u jednom poglavlju svoje studije *Rešavanje nesuglasica. Muzika i klasični holivudski film (Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film)* ističe upravo neprimetno načelo nedijegetičke muzike, dok u sledećem već naglašava da „postoje trenuci kada je muzika na neki način privilegovana tj. kada su dijalozi i šumovi tako mešani kako bi se povukli da muzici daju prvenstvo” (citirano u: Turković 2007: 7). Iznoseći stav po kome je nedijegetička muzika jednako primetna i neprimetna u okviru filmskog sistema, on tvrdi da je neminovna „empirijska danost primjetnosti pozadinske muzike; ona koja je podstakla mit neprimetnosti kada se propratna muzika zaista počela tako i ponašati u filmovima” (Turković 2007: 12).

U ovom radu se zastupa stav u kome nedijegetička muzika postaje itekako primetna u narativnim okvirima, ali pokazuje još jednu bitnu ulogu u kome ona postaje *čujni* narator posve karakterističnog načela – ironije.⁸

Ironične efekte u filmu postignute muzikom dotakla je i Klauđija Gobman u svojoj studiji *Širom otvorenih očiju: Kjubrikova muzika (Eyes Wide Open: Kubrick's Music)*.

8 Izvedenica *čujni* narator, kao metafora, odnosi se na sposobnost muzike da pripoveda sopstveni tekst koji nije neprimetan i nečujan, već u sadejstvu sa slikom/naracijom ostvaruje celovito (ironično) značenje, kakvo je karakteristično za film *Full Metal Jacket*.

Njegov odabir muzike retko pravi direktnu, samosvesnu i tešku ironiju kao npr. Hendlova (Georg Friedrich Händel) *Aleluja* u remek-delu Luisa Bunjuela (Luis Buñuel) *Viridiana* (1961), dok lopovi i prosjaci proždiru svoju večeru na elegantno postavljenom stolu gde su vizuelno postavljeni tako da parodiraju Da Vinčijevu (Leonardo da Vinci) *Tajnu večeru*. Ovde ironija leži u nesaglasnosti između komično-pohlepnih *proždrljivaca*, Hrista i apostola prikazanih u religioznoj ikonografiji evropske tradicije. Bunjel pravi skandalozni potez izjednačujući ih kroz vizuelne kompozicije i muzičke referencije (Gorbman 2006: 7).

U Kjubrikovoj *filmsko-muzičkoj literaturi* postoji mnoštvo primera postizanja ironije putem muzike, a kako primećuje teoretičarka Marija Ćirić, pozivajući se na konstataciju Klaudije Gorbman: „poseban izražajni efekat *dijegetičke* muzike jeste njena sposobnost da stvara utisak ironičnog na prirodniji način od nedijegetičke”. Time se nadovezuje na postavku Mišela Šiona (Michel Chion), koji, pod utiskom česte upotrebe takve muzike za ironične efekte u filmu, kaže da ona „nije samo nesvesna dramske radnje: ona je indiferentna, odnosno on predlaže termin *anenpaticna*” (Ćirić 2012: 130–131). Čini se da je svakako prirodniji izražajni efekat postignut upravo dijegetičkom muzikom, ali se da primetiti da muzika i u nedijegetičkom statusu jednako govori datim jezikom.

Kjubrik u svom filmskom *muzičkom opusu* pribegava najpre postavljanju muzike u nedijegetički status, sa čestom otvorenom dilemom da li likovi u filmu čuju muziku. Međutim, filmskim postupcima poput neprikazivanja izvora zvuka, izbegavanja manipulacije njene jačine, kao i korišćenje iste muzike u enterijeru i eksterijeru, jasno govore da je u pitanju *background*.

U filmu *Full Metal Jacket* sve korišćene popularne pesme, izuzev *Mickey Mouse song*, postavljene su u nedijegetički status. Time se demistifikuje mišljenje o njenoj neprimetnosti, pa samim tim i stvaranju utiska ironičnog. Kako će i biti analizirano u daljem tekstu, čini se da je njegov odabir pretežno ljubavnih popularnih pesama u kontekstu modernog gerilskog rata početni impuls ka iščitavanju njegovog ironičnog komentara užasa koji su se dešavali u Vijetnamu.

Popularna muzika u filmu *Full Metal Jacket*

Kao što je Kjubrik otkrio kada je govorio o muzici u *Dr. Strangelove*, popularna muzika može biti vrlo moćna kroz dva glavna načina uz pomoć kojih stvara značenje za gledaoca: kroz svoje muzičke karakteristike (ritam, melodiju, tekst itd.) i kroz konotacije gde ovakve pesme mogu sugerisati gledaocu kako bi trebalo da deli kulturu koja ih je proizvela (Gengaro 2013: 60). Međutim, postavlja se pitanje na koji način Kjubrik koristi popularnu muziku u filmu *Full Metal Jacket*?

Vendi Everet (Wendy Everett) u svojoj studiji *Stihovi: alternativno putovanje kroz savremeni evropski film* (*Songlines: Alternative Journeys in Contemporary European Cinema*) ističe da se popularne pesme oskudno pojavljuju u standardnim narativnim filmovima zbog njihove izrazite emotivne i nostalgicne snage. Popularne pesme, pošto funkcionišu kao jaki okidači sećanja i emocija, mnogo se lakše prepoznaju od strane gledalaca. Time, tvrdi Everet, „umesto da tiho podražavaju naraciju, ovakve pesme oslabljuju njenu kontrolu” i na taj način odvlače pažnju gladalaca u oblast ličnog sećanja (Everet 2000: 104). Ova teoretičarka se fokusira na autobiografske filmove francuskog kanala TV ARTE, a kako primećuje teoretičarka Marija Ćirić, i standardni narativni filmovi koji koriste već postojeće popularne pesme, poseduju jednako snažno dejstvo kao i autobiografski (Ćirić 2014: 36). Pored toga što nam muzičke teme

omogućavaju da prepoznamo mesto i period u kome se odvija filmska priča, „one konstituišu i obrasce sećanja u okviru narativa i naša svest o konotativnoj i naročito ironičnoj upotrebi muzike ističe svesne procese koji su na delu” (citirano u: Ćirić 2014: 36). U Kjubrikovom filmu *Full Metal Jacket*, odabrane popularne pesme pored prepoznavanja perioda u kome se radnja odvija, služe i kao okidači sećanja, dopunjeni ironičnim načinom viđenja realnosti.

Muzika u filmu generiše raspoloženje i značenje – direktno komentariše, naglašava i potvrđuje akciju; pruža ironična i kontradiktorna značenja ili generiše sećanja ili predosećanja. Pesme takođe imaju istu ulogu, „[...] ali tekstovi, bilo otepani ili implirani melodijom, ispunjavaju dramu specifičnijim načinima uz pomoć vrline jezika” (McQuiston, 2013: 23). U tom smislu, Holova (Tom Hall) pesma *Zdravo Vijetname (Hello Vietnam)*, koju je otpevao Džoni Rajt (Johnny Wright), a koju je Kjubrik iskoristio za uvodnu scenu u *Full Metal Jacket*-u, neobično je iskren rediteljjev primer, budući da prikazuje destinaciju većine mladih ljudi koje publika vidi u ovom nizu kadrova i verno predstavlja scenu pripremanja za odlazak u Vijetnam. Međutim, zanimljivo je da Kjubrik u uvodnoj sceni izostavlja drugu i treću strofu pesme koje su otvoreno i neobičajeno podržavale rat u Vijetnamu.⁹

Međutim, tek će u drugom delu filma postati evidentno preispitivanje smisla rata od strane protagonista. Rafterman (Kevyn Major Howard), koji je uveren da su poslati u Vijetnam kako bi iskorenili komunizam i dali mu slobodu, postaje razuveren čak i od vojnika Majke Životinja (Animal Mother/Adam Baldwin), koji je doslovno postao „mašina za ubijanje” (Paulus, 2009: 107–108). Njegova replika: „Slobodu? Sprali su ti mozak. Misliš da ubijamo Vijetnamce za slobodu? To je ubistvo” na tipično kjubrikovski emotivno distanciran način, potvrđuje iracionalnost i besmisao rata. Iako se naizgled čini da je reditelj drugu i treću strofu izostavio zbog prilagođavanja trajanja muzike uvodnoj sceni filma, pre bi se reklo da ni na koji način nije želeo značenjski da anticipira ono što će se desiti u daljem toku filma. Naravno, neosporna je i izrazita ritmička uloga muzike na samom početku, jer svaka od prve dve naslovne karte, kao i prikazivanje likova kojelišaju, imaju podjednako vreme trajanja koje diktira 4/4 takt.¹⁰ U tom smislu, čini se vrlo neobičnim nepostojanje zvučnog efekta brijanja u uvodnom delu filma, iako reditelj na pedantan način prezentuje aspekte realnosti, uokvirujući ih u „[...] stilizovanu, odlučnu i refleksivnu organizaciju” (Falseto 2001: 72). Na isti način to čini i sa zvukom. Pesa koja je postavljena u nedijegetički status daje ironičan komentar primetan u paradoksalnoj činjenici da je kompozicija napisana u durskom tonalitetu, u kantri stilu (koji se kao tradicionalni žanr pre vezuje za Ameriku, nego za Vijetnam), postavljajući se kao opuštajući auditivni iskaz za protagoniste koji se pripremaju za gerilske napade.

9 *Brod nas čeka na doku*
Amerika mora zaustaviti nevolju
Moramo zaustaviti komunizam u toj zemlji
Ili ce sloboda procureti kroz prste.

Molim se i nadam da će svet jednog dana naučiti,
da požare koje ne ugasimo sada, gore sve jače.
Moramo sačuvati slobodu sada, po svaku cenu
ili će jednoga dana i naša sloboda biti izgubljena.

10 Ritmičkoj ulozi muzike, pozivajući se na Marsela Martena, Varkes Baronijan dodeljuje tri funkcije: zamena realnog zvučnog efekta na način da muzika imitira ili je zamenjuje; sublimacija zvučnog efekta – postepenim pretapanjem, realni zvučni efekat se pretvara u odgovarajuću muziku; i isticanje pokreta ili vizuelnog ritma kada muzika prati neko kretanje ili naglašene rezove u montaži (Baronijan 2007: 100).

Fantazijski efekat¹¹ koji postiže početna numera je isti onaj koji su imali i vojnici u Vijetnamskom ratu: ironična kontradiktornost koju će Kjubrik vizuelno prikazati disjuktivnim znakovima na Džokerovoj košulji (znak mira) i natpisu na kacigi *Roden da ubija* (*Born to Kill*). Iako je tekst pesme u prvom redu ljubavni, iznenađujuća je činjenica da i ona sama prezentuje kolonijalnu politiku (uočljivu u drugoj i trećoj strofi), izvrćući američki kolonijalni subjektivitet u pozitivni iskaz, odnosno *dobronamernog* kolonizatora (najpe tekstualno, ali i semantički –odabirom žanra, tonaliteta, pratećih ženskih glasova). Tako, žanr kantri muzike čvršće vezuje (američke) slušaocce za domovinu i patriotizam, a jednostavni ritmički obrasci koji navode na ples i igru, doprinose pozitivnom sagledavanju ‘američkog borbenog duha’. Takođe, durski tonalitet pesme kao nosilac emocije radosti, kao i prateći ženski vokali kao *pomagači*, na zavodljiv način upotpunjuje lažnu propagandu, maskirajući pravo lice rata. Samim tim, Kjubrik pribegava izbacivanju otvorenog imperijalističkog stava prikazanog u pesmi, a birajući je sa Bilbordove *Top liste* iz 1962. godine, jasno nam pokazuje ironičan stav koji ima prema američkoj popularnoj kulturi u tom periodu.

Možemo reći da je šok formalna strategija filma *Full Metal Jacket*, tako da Kjubrik montažnim prelazom iz jednog u drugi deo filma izrazito ostvaruje ovaj efekat. Nakon što se Pil (Vincent D’Onofrio) osvetio Hartmanu (R. Lee Ermey), koga je ubio, a na kraju ubio sebe, reditelj pretapanjem prelazi u vijetnamski grad Da Nang, u kome se odnekud čuje poznata pesma Nensi Sinatre (Nancy Sinatra) *Ove su čizme napravljene za hodanje* (*These Boots Are Made for Walkin’*). Tipičan kjubrikovski šok postignut je kako montažnim prelazom, tako i neočekivanom promenom muzičkog žanra.¹² Pored *Crkve ljubavi* (*Chapel of Love*) Džefa Berija (Jeff Barry) u izvođenju američke ženske pop grupe *The Doxie Cups*, sledi iznenađujuća, a ujedno i ironična upotreba muzike u sceni Džokerovog (Matthew Modine) susretanja sa Kaubojevom (Arliss Howard) četom. Scena počinje istovremenim zvukom helikoptera i pesme *Wooly Bully* postavljene u nedijegetički status. Postajući zvučna podloga u verbalnom nadmudrivanju Džokera i Majke Životinja, u trenutku kada jedan od vojnika pozove Raftermana da fotografiše njegovog prijatelja koji navodno spava, pre nego što mu skine kapu sa lica, u pesmi čujemo stih „pazi, čoveče, pazi”. Ironija koja se postiže odnosom između vesele pesmice iz 1965. godine, napisane za ples, i prizora pokazuje iracionalnost i besmisao poigravanja američkog vojnika sa mrtvim telom Vijetnamca, graničeći se sa groteskom koja izaziva zastrašujuća osećanja.

Surfin Bird se pojavljuje nakon scene bitke, dok marinci prolaze pored helikoptera za prvu pomoć. Kako Kjubrik navodi, ta muzika odiše posebnom jedinstvenošću zbog

11 Fantazija se u opštem smislu vezuje za maštanje, improvizaciju, viziju, igru. Ona se često povezuje sa snovima, svetom nesvesnog i iracionalnog, kao „fenomen u kojem su najuočljiviji nesvesni principi i procesi”. Fantazija može biti dvosmislena, asocijativna, protivrečna, a tumači se i kao „krivina na putu”, kao tačka spajanja i razilaženja dva inače nepovezana pravca. U umetnosti, ona funkcioniše kao mogućnost kršenja pravila i zakona, kao važan deo kreativnog procesa (Arnautović 2012: 128). Fantastično u najširem značenju, predstavlja kvalitet vezan za svako (književno) delo koje sadrži irealne, čudesne elemente, snoviđenja, vizije straha i budućnosti počevši od bajke do naučne fantastike. U užem smislu, fantastično je obeležje „čudesno-jezovitog” prikazivanja na način koji dovodi u situaciju da nismo sigurni u granice između stvarnosti i imaginacije (Živković 1985: 200).

12 U prvom delu filma komponovana muzika Vivijan Kjubrik, koja se pojavljuje i u pomenutoj sceni, postavljena je u *nedijegetički* status, nadovezujući se na Hartmanovo održavanje tempa vežbanja, trčanja i hodanja u formi vojničkog *poziva i odgovora* (*call and response*) (Paulus 2007: 107). Komponovana muzika je samo za udaraljke i poneki elektronski instrument. Ona, kao i Hartmanovo recitovanje (koje je u *dijegetičkom* statusu), ima pretežno vojnu funkciju u kojoj je pravilan i ujednačen ritam veoma važan. Takođe, primetno je da je ona negde na granici između šuma i zvuka (nalik apstraktnoj radiofoniji) u ulozu podražavanja naracije.

toga što podseća na euforiju posle borbe, „[...] na izraz euforičnog uživanja nakon ubistva” (Kejhil 2004: 231). Ona se pojavljuje nakon što marinac puca u čoveka koji istrčava ispred zgrade; četiri puta promašuje, malo sačeka i puca još dva puta. Opis tog veličanstvenog izraza na njegovom licu pocrtan ovom pesmom, koja sa suvislim tekstom koji govori o ptici nastavlja da prati novinare koji snimaju vojnike u toku bitke i helikoptere koji se pune ranjenicima.

Kako je komponovana muzika Vivijan Kjubrik pocrtala Džokerovu moralnu dilemu u sceni ubijene snajperistkinje, tako naglim (i šokantim) prelazom u sledeću scenu Kjubrik fantazijski lik iz crtanog filma povezuje sa surovom realnošću. U kadru vidimo američke veterane koji pevaju pesmu *Mickey Mouse club* dok četa maršira preko razorenog i uništenog pejzaža Vijetnama. Ovaj konačni i zaključujući trenutak *apsurdne ironije*, u kome je muzika u dijegetičkoj poziciji, gorko ukazuje na pakao modernog gerilskog rata. I kako primećuje Klaudija Gorbman, pesma uz koju bi konvencionalno očekivali da mladi vojnici pevaju u ovakvom trenutku definitivno nije pesma ikone dečije pop kulture. Ali u Kjubrikovom ratu, melodija pesme i ritam marširanja ispostavile su se kao vrlo pogodne. Reči izjednačavaju Miki Mause i američku vladu kroz sumiranje horora jednog rata „Ko je vođa ovog kluba koji je napravljen za nas?” Istorijski rečeno, ima smisla da se ova uplašena deca rođena pedesetih godina, koja se bore u Vijetnamu, vraćaju na sigurnost svoje mladosti u takvim paklenim okolnostima (Gorbman 2006: 6).

Objašnjavajući ironiju u neoavangardama i postavangardama, teoretičar Miško Šuvaković navodi da ironija može biti: (1) prosvetiteljska, jer treba da probudi novo i neočekivano iskustvo; (2) nihilistička, koja izaziva osećaj odsutnosti dominantnih istina i stabilnih vrednosti i pogleda na svet i (3) kritička, svojstvena konceptualnoj umetnosti, koja ima zadatak da probudi kritičku svest; ukazuje na estetske i ideološke mehanizme kulturnih moći i dominacija (Šuvaković 2005: 286).

Upravo u ovakvom kontekstu Kjubrik u poslednjoj sceni filma suprotstavlja muziku, sliku i tekst, izdižući ih na viši semantički nivo. Kritikujući ideološki diskurs i diskurs moći i uzimajući ga kao najbrutalniji izraz hegemonije, on ironijom naglašava iskaz, pomera ga, dajući mu novi, neobičan kontekst. Jer, kao i u *Dr. Strangelove*, u kome se ljubavnim pesmama na komičan način pokazuje početak nuklearnog rata, tako i u *Full Metal Jacket-u* muzika pretežno iste tematike funkcioniše tako da hiperboliše zvučne strategije do apstrakcije, doprinoseći generalnom utisku ironičnosti, koja vodi do apsurdnosti i nerealnosti. Možda najilustrativniji primer predstavlja pesma *Surfin Bird*, koja rastavlja komponente svog vlastitog jezika u neverbalne apstrakcije vezane uz boju. Koristeći ponavljanje reči *bird* i vokale *pa-pa* i *mau-mau*, zvučna strategija pesme koja proizilazi iz besmislenih slogova dodatno pojačava besmisao scene u kojoj se pojavljuje (Paulus 2012: 79). U toku snimanja reportaže usred bitke u kojoj se novinari i snimatelji savijaju kako ih neprijatelj ne bi opazio, znajući pri tome da će vest biti ulepšana za američku javnost, vesela pesma ima funkciju naglašavanja apsurdnosti i nerealnosti.

Zaključna razmatranja

Muzika u filmu *Full Metal Jacket* Stenlija Kjubrika postavila se kao inspirativan tekst za ispitivanje fenomena ironije koji se ostvaruje u sadejstvu sa slikom/naracijom. Polazeći od pretpostavke da dijegetička muzika na prirodni način stvara utisak ironičnog od nedijegetičke muzike, došli smo do zaključka da u Kjubrikovom ostvarenju one jednako egzistiraju. Takođe, s obzirom na to da je akcenat stavljen na popularne

pesme pretežno korišćene u nedijegetičkom statusu (izuzev poslednje), neophodno je bilo i ukazivanje na njihovo načelo primetnosti koje je dodatno pocrtalo prirodnost stvaranja efekta ironičnog. Koristeći popularnu muziku kao odrednicu vremena, a pre svega kao vlastiti komentar rata, Kjubrik je ispričao tragične događaje koji su se dešavali u našoj bliskoj prošlosti, produbljujući i pocrtavajući muzikom lakomisenost kao predvorje te tragedije.

LITERATURA

- Arnautović 2012: J. Arnautović, Fantazijski princip u karnevalima, *Nasleđe, br. 21*, Kragujevac: FILUM, 125–139.
- Baronijan 2007: V. Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Radio-televizija Srbije.
- Bart 1990: R. Bart, Retorika slike, *Novi prolog, br. 17/18*, 58–65.
- Bordvel, Tompson 2001: D. Bordwell, K. Tompson, *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Ćirić 2012: M. Ćirić, Naracija i filmska muzika, *Kultura, br. 134*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 129–140.
- Ćirić 2014: M. Ćirić, *Vidljivi prostori muzike: superllbreto – govor muzike na filmu*, Kragujevac: FILUM.
- Daković 2006: N. Daković, Pojmovnik teorije filma, u: *Estetika filma*, Ž. Omon et al, Beograd: Clio, 291–303.
- Daković 2007: N. Daković, Pojmovnik teorije filma III, u: *Analiza film(ova)*, Ž. Omon i M. Mari, Beograd: Clio, 289–299.
- Dimitrijević 2007: A. Dimitrijević, Tipologija filmskog zvuka (pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka), *Hrvatski filmski ljetopis, br. 50*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 17–26.
- Doerti 1988–1989: T. Doherty, Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie, *Film Quarterly, Vol. 42, No. 2*, Oakland: University of California Press, 24–30.
- Everet 2000: W. Everett, Songlines: Alternative Journeys in Contemporary European Cinema, in: *Music and Cinema*, (eds.) B. James, C. Flinn, and D. Neumeyer, Hanover & London: Wesleyan University Press, 99–118.
- Falseto 2001: M. Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport: Praeger Publishers.
- Gengaro 2013: C. L. Gengaro, *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*, Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Gorbman 2006: C. Gorbman, Ears Wide Open: Kubrick's Music, in: *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, (eds) P. Powrie, R. Stilwell, Aldershot: Ashgate, 3–18.
- Haćion 1998: L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html#N2>, pristupljeno: 5. 6. 2016.
- Jankelevič 1989: V. Jankelevič, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kejhil 2004: T. Kejhil, *Roling stoun* intervju: Stenli Kjubrik (sa engleskog preveo Branko Spasojević), u: *Stenli Kjubrik*, red. Džin D, Filips, Beograd: Hinaki, 226–241.
- Mekjuston 2013: K. McQuiston, *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, New York: Oxford University Press.
- Paulus 2012: I. Paulus, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

- Paulus 2009: I. Paulus, Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: *Odiseje u svemiru (IV): Full Metal Jacket*. *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 106–114.
- Siskel 2004: Dž. Siskel, Kjubrikova stvaralačka zaokupljenost (sa engleskog preveo Branko Spasojević), u: *Stenli Kjubrik*, red. Džin D, Filips, Beograd: Hinaki, 150–159.
- Stojanović 1984: D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Turković 2007: H. Turković, Mit neprimjetnosti filmske glazbe, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 50, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 3–15.
- Šuvaković 2005: M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton.
- Živković 1985: D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

IRONY AND MUSIC IN THE FILM *FULL METAL JACKET*

Summary

This work has for a goal to show key moments in which nondiegetic music marks Kubrick's ironic comment of Vietnam war in the movie *Full Metal Jacket* (1987), starting from the assumption of the theorist Claudia Gorbman that diegetic music, as opposed to nondiegetic, in the movie in a more natural way creates the impression of irony. Likewise, this work shows the principle of perceptibility of popular music placed in nondiegetic position, which certainly becomes *audible* and very important in understanding and interpreting of the main authors conception. First the idea of irony is defined, with a special highlighting of its expressive effect, which is accomplished with narration/picture. Then the importance of music in constitution of the narration of the film is presented in a way that popular songs, which additionally enhance irony in this cinematic achievement, are analytically interpreted. Using popular music as a determinant of time, and primarily as his own comment of war, Kubrick tells about tragic events that happened in our recent past, deepening and stressing with music lightheadedness as a vestibule of that tragedy.

Keywords: Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, diegetic music, nondiegetic music, irony

Katarina Lazarević

Markos LEKKAS¹
 Ionian University, Greece

SCIENTIFIC MYTHOGRAPHY AND MINOR MODE, TIERCE DE PICARDIE

Examined is the rather partial use of the harmonic series in its role of shaping the intervallic relations and the modes, forcing the tonal system into innate miscalculations, resulting consequently in inaccurate intervallic relations, leading music theory in a path of its own, relating at times only to itself. As a consequence, in its effort to tame the undisciplined, professes a musical legal system filled with regulatory absolutions, among which, the invention and legitimization of the tierce de picardie resulting unmistakably in more theory securing thus the perpetuation of its own species, sometimes with unforeseen collateral effects.

Keywords: Tonic system, Tierce de picardie, Tetrachord, Minor mode, Age of Reason, Rational mechanics, overtone series

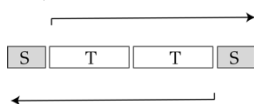
Borrowing the words of the ancients

Western music theory borrowed from ancient Greek the word *music*, the word *theory*, the word *tone* and the word *tetrachord*. It seems rather curious however that the word *scale*, one of its most fundamental terms did not originate in Greek from which the medieval and renaissance terminology emerged, but has instead been borrowed from late Latin.

It seems that either the ancients [basing their theory on intervals] had no use and therefore did not construct scales, having consequently no word for it or that European theory which did, arrived at the scale through another venue other than intervals, from which could be deduced that unlike the ancients who used intervals, European theory either used something else instead for its calculations or misinterpreted the ancients, turning tetrachordal modes into taxonomic scales.

The ancient Greeks formulated their theory based on the tetrachord, which is the outcome of intervallic succession, based on the rule that after two tones follows a semitone [TTS] in order not to create the acoustically undesirable tritone.

Example 01a. The layout and the function of the tetrachord



This is based on the notion of the division of the diapason into six tones, subdivided – as its name implies– into two semi-tones each, in order to create smaller intervals, accommodating thus smoother horizontal movement. Thus, as a natural consequence the tetrachord and the tritone cannot coexist within the same system nor could a horizontal succession be based on tones and semitones but instead on tetrachords, otherwise the formation of the tetrachord would be unnecessary.

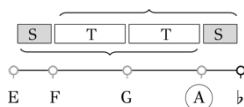
¹ vega@otenet.gr

From this arrangement stemmed two different entities. First, the positions as well as the relations of the tones of the tonic system, which are twelve distances within the span of the diapason, with no individual names and no relational properties other than their distance from each other and their position in the series. Secondly, the phthongs, occupying certain functional positions inside the mode, which are relational roles and are not linked to any specific pitch, bound together by the function of the tetrachord, their ends marked by letters of the alphabet named tones.

The word *tone* having acquired a multiplicity of meanings, the main two of which are a sound of either specified or unspecified pitch as well as the distance between two such sounds, has produced certain confusion to the theory which followed, especially after its translation into Latin by Boethius. Thus, the letters of the alphabet used to mark the ends of the distance, were eventually used to denote different terms, without being clear if it concerned a specific pitch, a distance between two such pitches or even a mode, giving room for multiple interpretations each time, the most troublesome being the confusion between signification of *distance* and *point*.

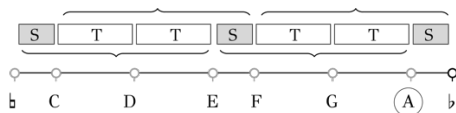
In this manner, the first letter [alpha] ended to represent a reference point, exhibiting at times certain pitch and other times functional relations i.e. implied traces of early tonality.

Example 01b. Distance and points



When extended, the succession follows the same principle adding more letters as required, including all the different tones in use. In this respect, there are formed seven distances [intervals] with eight different letters denoting their boundaries [tones].

Example 01c. Distances and points [tones], the extension of the tetrachord



Dictating the relations of horizontal movement, tones were turned into phthongs by being attached to functional positions, corresponding roughly to the tonic, its two mirroring dominants and other positions of tonality, called Mese, Nete, Ypate etc.²

Its last inference could still be found in the *deductio* of Guido as a series of syllables meant to measure distance but also to denote functional relations, before the late medieval and renaissance theory gathered rhetorical momentum shifting its focus irrevocably from distance to pitch.

Example 02a. Guido's deductio, distance and points



2 The ancients –following the paradigm of the hand and its fingers– had a system in which the most important position had been the Mese [middle], revealing another misinterpretation by the medieval and renaissance philosophers who instead they understand a taxonomic system with a *finalis* having not a middle but a beginning, before which nothing exists, missing therefore the inherent symmetry of the system.

Guido's *deductio* was an apparatus, not associated to any specific pitch, able to regulate the horizontal succession of intervals, according to the tetrachordal rules of movement.

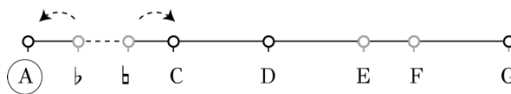
Interpreting the words of the ancients

Late medieval Europe having considered pitch as a primordial element of music, had to find an appropriate term that would fit its computational approach, arriving thus at the word *scale*, denoting a rather loose succession of tones and semitones, with little regard for the intervals involved, based primarily on historical information regarding the modes provided by the texts of Boethius and seems to constitute more of a customary consequence than a sensible outcome based on tonal properties. Thus, the scale comes first while its explanation is the product of observation, following a rather archeological approach, i.e. explaining what is already there. What is already there however is the tritone which emerges for the first time in the history of music and no convincing explanation about its function in the system can be found. As explained in the *Dodecachordon* of Glaritanus, quoted also in Zarlino, "all ancient modes could be used except those containing four or five successive tones", accepting in the most rational manner that such successions could actually exist, but would be preferable not to be used (Zarlino 1983: 38).³

Depicting the words of the ancients

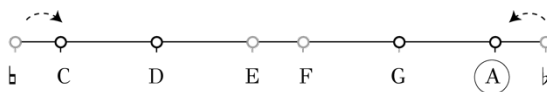
An approximately corresponding term [for scale] of the ancients, the *diapason* [meaning with all strings] was only the sum of the intervals in use being composed of two tetrachords, at the end of the second, at a distance of a tone lay the *Mese* [middle] resulting thus in a succession such as TTS TTS T, using 8 different letter names [tones] in order to complete the entire range of the diapason [A{}CDEFG].⁴

Example 05a. The octatonic system



Although in the manuals of music is being depicted as taxonomic according to pitch and to the alphabet, the arrangement according to the intervallic layout reveals the functional relation between { and A as well as } and C correspondingly.

Example 05b. The octatonic system in functional order



The functional placement of moll [{} therefore, is not a semitone below durum [{}] but one above A and durum [{}] not a semitone above moll [{}] but one below C.

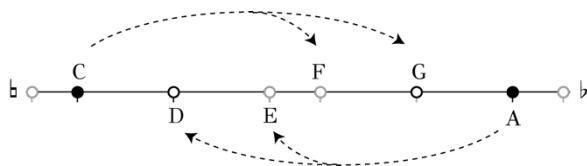
³ It is interesting to note that no actual successions containing 'four or five successive tones' could exist, as the entire diapason fits a total of six tones and not two consecutive semitones could exist, the claim thus is purely imaginary].

⁴ For the completion of the distances another tone is required at the end called proslambanomenos.

In this respect, there is no connection of any kind between moll and durum [{ & }] as had already been detected by Lombardus Anonymous in *Dialogus de Musica* around the year 1000.⁵

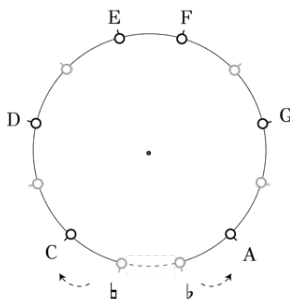
As it becomes apparent, the apparatus is able to render the relation of the two tonic centers [ut and la] and their functional interrelation to the rest of the tones [based on the different inherent levels of consonance].

Example 05c. The symmetrical relation of the tonic centers



Although the system is not linear but cyclic, curiously in the music manuals keeps being depicted in a straight line, in a taxonomic view, incapable of demonstrating any functional properties. In its cyclic view, having the central semitone mi-fa at equal distance, the mirror symmetry between the two tonic centers [C and A] is revealed, pointing towards a system which is neither major nor minor but intermodal, comprising of both, having two symmetrical mirroring dominants each at a distance of a tetrachord [F and G on each side of C and E and D on each side of A] constituting thus the *deductio*.

Example 05d. The tonic system in its cyclic intermodal depiction



Interpreting nature

At the time the scale was shaped onto the anvils of theory, two more events determined the route European music was going to take, penetrating *Musica Theorica*. The first was the elevation of the so-called philosophy of music into an absolute value based on the writings of the philosophers themselves, with continuous reference to the scriptures of Boethius, establishing a manufactured aura about theoretical scriptures, going so far as to support the self-indulging notion that the one who understands the music as a whole is neither the composer nor the performer but only the philosopher, an idea appearing initially in the writings of Boethius, which seemed particularly attractive to his followers i.e. the philosophers of music of the Renaissance (Gaffurio 1967: 41).

⁵ Lombardus Anonymous has also been referred as Pseudo-Odo.

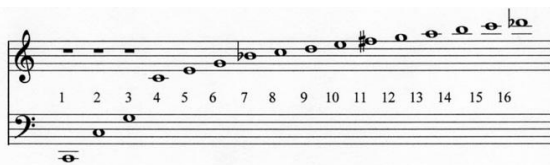
The other, coinciding with the ideology of the emerging Age of Reason, a product of Musica Practica was the scientific operation on the body of the tone, from which emerged a series of overtones hidden in its visceral depths, that were to shape the whole of music theory all the way to the twentieth century, in a manner of an authoritative infallible assertiveness. The approach taken is being explained in the *Discours Preliminaire* of D'Alembert:

To understand the nature of any phenomenon, we must begin –as Locke taught– with the data presented to our senses. Through careful analysis we break down the objects of our sense impressions into smaller and even more abstract components. Having reached the most primitive constituents (preferably ones that can be quantified) we can reassemble the parts into a whole system again, thus attaining a perfect understanding of their connection (Christensen 1989: 410)

Thus, without its actual relation to music having to be established, the overtone series becomes an almost inseparable part of music textbooks, regardless of the fact that:

As was noted by Descartes and with much less force by Huygens, the scope of the theory was limited to interval on their own, abstracted from their musical context. The theory did not even begin to explain why at one place in a composition the same consonance sounds sound better than at another place, let alone why one musical piece is commonly perceived to be more beautiful than another (Cohen 1984: 233).

Example 06. Overtone series



However, for didactic theory, as much as it had been for Rameau –a close associate of scientists⁶ and his *corps sonore*, each tone remained an acoustical generator producing a series of overtones above it originating major triads, regardless of the fact that at the same time Mersenne felt differently:

This point was felt most acutely by Mersenne, though he failed to solve it. Spurred on by Descartes, he ultimately took recourse in juxtaposing a scientific and an aesthetic table of degrees, thus indicating that the theory should be denied the power of making predictions outside of the field of pure acoustics. [Cohen 1984: 233]

Forging a scientific revolution

This series was presented as an indisputable proof that nature had inseminated the tones with major chromosomes and science had brought this universal truth to the surface. Ever since, almost every western harmony book begins its didactic theory with the overtone series which is ignored in every other page of the text. It exists there perhaps only as a faint excuse to justify that most of the pieces to be studied would be in the major mode, otherwise its presence seems rather unnecessary, as it is never taken into consideration in any of the rules affecting the vertical sonority, providing scientific aura in an otherwise unrelated text. In reality nothing regarding the compositional

⁶ Rameau accurately reported-and effectively incorporated into his theory-much of the most progressive scientific research of his day (Christensen 1987: 24).

domain is sensibly or adequately based on it. In this respect, its almost inviolable presence at the beginning of harmony books is lamentably irrelevant.

The overtone series bears no relation to the syntactical treatment of either the tones or the phthongs, in the same manner the shape of a letter is irrelevant to the meaning and the structural narrative of a text. The position of the tones and the phthongs in relation to one another is a matter of social tonal interaction and the presented as scientific properties of a single tone are as important as human anatomy is to social relations.

Minor, a major before correction

The scientific discovery of the overtone series gave however both the philosophers and those who attempted to quantify music, emancipating the science hidden inside its core, the sought pretext to exercise even more authority in a matter they were able to rhetorize about but to neither hear nor explain its relation to actual music.

As the overtones had been considered to support the major mode and there was nothing in science considering the minor, the non-scientific minor had to be corrected in the most remarkable way; by being changed into major. One of the most obscure terms of the music theory was thus introduced, the *tierce de picardie*. Its roots are equally obscure and belong mainly to mythography, there is however one aspect of it belonging exclusively to reality, its blatant use.

This authoritative way of enforcing the rational mechanics of science, had its effect on the composers and was expressed initially with the partial avoidance of the minor mode [the one for which no proof had been found to testify its compliance to science] for more than two centuries, while largely ignoring the music of the past, which had already demonstrated innumerable pieces in the minor.

Major as a matter of court taste

Thus, science issued music theory the license to transform the musical tonic system into a scientific one, based on the findings of physics which within the scientifically correct framework of the Age of Reason, was forced onto composers in a manner that could no longer be ignored, if one were to survive in the court environment in which the rules of music had to cohabit with the ones of science. In this respect, feeling the intimidation and bearing the pressure, music had to be aware of and comply with the dictates of science in order not to look unread and unsophisticated. Thus, one of the least related aspects became primary and fundamental through psychological pressure.

An interesting case is the one of Joseph Sauveur (1653–1716) who was employed in the royal court of Louis XIV and his scientific findings relating to the acoustics and the harmonic series influenced even the taste of the royal elite towards the major, influencing both the composers and the theoreticians of the French rococo such as Jean-Philipp Rameau to concentrate almost exclusively in the major. His discovery coming after the death of the royal composer Jean-Baptiste Lully in 1687, left however in the royal library many pieces lacking the picardie correction, betraying the split between music theory and practice which would characterize the music several times thereafter, all the way to the twentieth century.

Science and theory

The minor and major forms in existence are a sole matter of horizontal movement resulting from the position of the semitone within the tetrachord. The minor form is inherent in the sequence and it is not a matter of the inner properties of a single tone, to which bears no functional relation but instead is a direct result of the distance between different tones within the sequence, its properties being exclusively a matter of distance.

From the three permutational forms of the tetrachord [TTS TST STT]⁷ two are minor and one major. Thus, in a music based on it there are twice as many statistical chances for the minor to occur than the major, based on the very structure of the tetrachord. In this respect the minor mode, being a mere matter of intervallic succession within the tetrachord, has no need of any other scientific credentials of descent or origin to justify its presence.

Scientifically Correct

The first time the tendency towards the major crossed the path of musical composition seems to have been in early Renaissance in the work of Guillaume Dufay sometime before 1450.

The tierce de Picardie appears in 1442 in the isorhythmic motet *Fulgens iubar ecclesiae*.

Example 07a. tierce de Picardie ending (Dufay, *Fulgens iubar ecclesiae*, 1442)

Six years earlier in 1436 it seems to appear, perhaps for the first time, in *Nuper rosarum flores*.

Example 07b. tierce de Picardie ending (Dufay, *Nuper rosarum flores*, 1436)

It is rather remarkable that no mention of its presence seems to exist in the renaissance treatises, giving thus the impression of it being an idiosyncratic compositional nuance.

⁷ As there exists only one tetrachord the use of plural [tetrachords] is rather inaccurate, the reference is not to different tetrachords but to different permutational forms.

Its registration would occur three centuries later in the *Dictionnaire de Musique* of Jean-Jacques Rousseau [1767] in which it also receives its rather obscure name, coinciding with the second wave of scientific declaration of the overtone series [after the initial in ~1350]⁸ by the Bernulli brothers in 1689.⁹ In fact that is all it gets, a name, for there is nothing to explain neither the necessity of its presence nor its function, assuming there is one.

Less than half a century later, around 1480 the practice had spread and almost half the compositions of Josquin and his contemporaries exhibited the use of the *tierce de Picardie*,¹⁰ continuously gaining momentum, ending three centuries later in the music of Johann Sebastian Bach, when the rococo composers almost abandon the minor mode altogether and the few times they use it, utilize the correction long before the last chord, either turning the last section of the final movement or even the entire movement into major. Such pieces are found in most of the music of Joseph Haydn and other composers of the so-called classical period, having following the practice en masse. The practice is suddenly abandoned in the romantic period and disappears as if never existed, leaving however behind the long traces of a strongly argued but obscurely conceived rational hypothesis, the artefacts of which stain indelibly, as much as unnecessarily, the music of the Renaissance and the Baroque.¹¹

Epilogue

The tierce de Picardie finally vanishes in silence, without anyone taking notice, in the same manner it appeared, ‘without a bang and without a whimper’. Music continues since as if it never appeared, however it stayed for three centuries marking the music of Josquin, Victoria, Palestrina and Bach among others, for no sound musical reason, reminding of the playfulness of theorizing, pushing music theory in a path of its own, relating at times only to itself, leading consequently –in its effort to tame the undisciplined– to a musical legal system filled with regulatory absolutes, through the innovative legitimization of assertions such as the *tierce de picardie*, which was handed to man by scientific thin air in some way or another [and it would be equally innovative –in some way or another– to disappear in silence from the area it has occupied in the compositions].

REFERENCES

- Christensen 1987: T. Christensen. Eighteenth-Century Science and the “Corps Sonore”: *Journal of Music Theory*, 31 (1), p. 23–50.
- Christensen 1989: T. Christensen, Music Theory as Scientific Propaganda: The Case of D’Alembert’s *Éléments De Musique*: *Journal of the History of Ideas*, 50 (3), p. 409–427.

8 Nicole Oresme (1323–1382)

9 Bernoulli, Jacob *Tractatus de seriebus infinitis* (1689).

10 Other pieces from the same period end without the third, having only perfect intervals which are considered stronger consonances and in a few cases the minor third is included, in pieces for four or more voices.

11 Later on it is also found sporadically as in Mozart’s String quartets K.173 & 421, Beethoven’s Piano Sonata op. 106, Chopin’s Nocturne op.15.3, Dvorak’s Symphony No.9 and Cherubini’s String Quartet no.6, as well as the Requiem in Cm of 1815 in the Graduale and Agnus Dei. In the Requiem in Dm of 1836 the *tierce de Picardie* appears in the Graduale but the last section of the Dies Irae has been modified into major.

Cohen 1984: H. F. Cohen, *Quantifying Music*: Reidel.

Gaffurio 1967: F. Gaffurio, *Theory of Music*, Yale UP.

Zarlino 1983: G. Zarlino, *On the Modes IV Le Istitutioni Harmoniche*: Yale UP.

NAUČNA MITOGRAFIJA I MOLSKI MODUS, TIERCE DE PICARDIE

Rezime

Frankino Gafurio (Franchino Gaffurio), pretvarajući mitologiju u mitografiju, 1492. godine kazuje kako „Grci ističu da je Merkur bio pronalazač tetrahorda, ali ja verujem pre da je Jubal ili neki od prvih ljudi pre Poplave spojio tonove na jedan ili drugi način”.

Najverovatnije nisu bili ni Merkur ni Jubal, već je filozofija Doba racionalizma na izuzetno samouvereni način tvrdila da molski modus nije bio direktna refleksija intervalskog odnosa nego neobjašnjivi element unutar tonskog sistema i tonalne hijerarhije. Kroz logičku neophodnost, njeno mitsko postojanje biva suočeno sa naučnim argumentom Doba racionalizma: kako ona može postojati ukoliko nema direktnu vezu sa naukom?

Cljučne reči: Tonski sistem, Tierce de picardie, tetrahord, molski modus, Doba Racionalizma, racionalne mehanike, alikvotni niz

Markos Lekkas

Марија К. ИВАНОВИЋ¹
 Данијела М. СУДЗИЛОВСКИ
 Универзитет у Крагујевцу
 Училишњи факултет у Ужицу

БАЛЕТ ПАРАДА И ДЕЧЈЕ РАЗУМЕВАЊЕ УМЕТНОСТИ: КОЛИКО ДАЛЕКО НИЈЕ ПРЕДАЛЕКО?

У свом манифесту из 1918. године *Петшо и Арлекин*, Жан Кокто (*Jean Cocteau*) тврди да је *шактичност у смелости заправо знати колико далеко можемо оићи предалеко*. Полазећи од дате тврдње и могућности деце предшколског узраста за учење, осмишљена је радионица чији је циљ усмерен ка стварању и даљем развоју темељнијих музичких знања и њихова веза са ликовним и сценским уметностима, њиховом експресивношћу и значењима. Задаци су усмерени ка обогаћивању свести деце усвајањем музичких, ликовних и сценских појмова уметности, гледањем и слушањем одломака из балета *Парада*. Исходи радионице показују да су деца способна да на спонтан и креативан начин реагују на уметничко дело и да га разумеју.

Кључне речи: балет, модерна музика, рецепција уметничког дела, предшколски узраст.

Музичко васпитање, по карактеру веома комплексно, обухвата аудитивне, визуелне и сензо-моторне елементе, опажање и естетски суд, који омогућавају остваривање различитих васпитних утицаја на децу. Оно представља процес аудитивног сазнања и мишљења, процес обраде прикупљених података, игру, задовољство, уживање. Као основни циљ музичког васпитања истиче се развијање љубави и интересовања за музику, при чему се појединац развија у активног слушаоца, љубитеља и познаваоца музике, који ће, осим слушања и активног извођења музике, бити оспособљен и за њен естетски доживљај (Андре 2009: 41). Стога је битно како ће се приступити осмишљавању, организацији и реализацији музичких активности у предшколским установама, као и на који начин ће музички садржаји деци бити презентовани и објашњени. Деца предшколског узраста спонтано уче и изводе песме, изговарају бројалице (са ритмичком пратњом и без ње) и учествују у извођењу музичких игара. Међутим, када говоримо о слушању музике, а нарочито о уметничкој музици, чињеница да деци морамо пружити интегрисана искуства како бисмо развијали не само музичке, већ и когнитивне и психомоторне способности у оквиру општег потенцијала наводи на проналажење нових путева при преношењу знања (Ивановић 2015: 399), јер је уметничко васпитање и образовање у служби свих васпитних подручја. У оквиру њих музика утиче на интелект, емоције, морал, естетику, креативност и социјализацију.

Предшколски период је време када се дешавају велике промене у физичком и психичком развоју детета. У овом узрасту дете пролази кроз развојне фазе сазревања у којима је веома отворено за утицаје који долазе из окружења. Телесни, емоционални и интелектуални развој детета тесно је повезан са деловањем

¹ zmajaaa@gmail.com

музике (Судзиловски, Терзић 2010: 203). Будући да је управо предшколско доба период интензивног развоја музичких способности, значај музичког васпитања у том раздобљу је још већи (Воглар 1997: 8).

Када су психолози почели да проучавају на који начин су посматрачи реаговали на уметничка дела, откривено је да постоје разлике у њиховим реакцијама током различитог степена њиховог развоја (Гарднер, Винер, Кирчер 1975: 13; Хаусен 1987: 42). Чапман (Laura Chapman) (1978: 38) и Фелдман (Edmund Burke Feldman) (1970: 43) су рекције на уметност протумачили као значајне образовне сигнале (знаке) и веровали су да је способност естетског одговора и реаговања евидентна већ у предшколском узрасту. Ксенија Мирковић Радош и Емилија Матић (1986: 11) сматрају да се критични, тј. оптимални период учења, фаза највеће пријемчивости за музичке утиске налази између 6. и 24. месеца живота, а потом између 5. и 6. године живота и ту изузетну музичку сензитивност, могућност брзог развоја и лакоћу учења би требало искористити. Такође, како наводи Емил Каменов, дечји поглед на свет може бити аутентичан, мање оптерећен претходним искуством као код одраслих, али слабије развијене појмовне шеме код деце отежавају интерпретацију и разумевање онога што су примила путем чула. То значи да би деци требало омогућити богата перцептивна искустава, али се не би требало зауставити на томе (Каменов 2008: 3). Керлевиц (Marianne Kerlavage) тврди да се деца у предшколском узрасту првенствено ослањају на сензорне (чулне) способности при реаговању на уметничка дела, те су ретко способна да их анализирају (Керлевиц 1995: 57). Ипак, дубље разумевање дечјих развојних промена и њихова повезаност са друштвеним утицајима и личним стилем учења проучају увид у дечје аналитичке способности у пољу уметности.

Балет у музичким активностима

Истичемо да неће било каква настава музике позитивно утицати на дечје учење. Настава музике имаће позитивне резултате само ако је блиска дечјим спонтаним и разиграним облицима живота (Бјерквол 2005: 191). Предшколска деца су неусмерени и непробирљиви слушаоци и могу слушати музику свих стилова и раздобља, од ренесансе, барока до музике двадесетог века (Воглар 1997: 36). Темељи преференција за уметнички вредну музику постављају се у овом узрасту, а од њих до истинских способности евалуације онога што се слуша потом није тешко доћи (Мирковић Радош, Матић 1986: 32). Стога ће се, кроз рана и примерена музичка искуства, различите музичке доживљаје и музичко знање, стећи темељи преференција за уметнички вредну музику и музички укус, али и формирати способност вредновања и критичког односа према музици. Полазећи од ових основа, потребно је да се деци пружи музика различитих стилова и жанрова. С обзиром на то да деца воле изазове, суочавање са проблемима тражења и проналажења, значајно је доводити их у такве ситуације, јер на тај начин спознају свет и уче (Андре 2009: 60). Овакав приступ применљив је код музичких активности, под претпоставком да се са децом обрађују композиције које ће их заинтересовати, ангажовати њихову активност и пажњу, пробудити машту, креативност и стваралаштво.

Балет као уметничко музичко-сценско дело у себи носи различита експресивна средства књижевности, музичке, ликовне и драмске уметности, покрета и игре. Састоји се од два битна елемента: уметничке игре и музике, у тесној међусобној повезаности (Енциклопедијски лексикон 1972: 37). Игром се представља

драмски садржај, неким језиком балетских покрета, фигура и градиција. Комплексност балета омогућава његову веома успешну интеграцију у васпитно-образовни процес и музичке активности у предшколским установама. Посматрајући балет, деца имају могућност да, као и из бајки, науче различите образце понашања, манире, да издвоје позитивне карактеристике личности, али и да елиминишу оне негативне. Посматрање и разговор о балету у великој мери може да допринесе развоју дечјих способности и интелигенције. Из перспективе музичких активности, балет је значајан јер на успешан начин повезује звук и слику. Како наводи Даворка Радица, визуализација има велики утицај на разумевање музике када се ради о повезивању слушних музичких појмова са ликовном представом (Радица 2011: 117). Деца могу да виде различите покрете, садржаје, костиме, елементе сценографије, све у циљу бољег разумевања идеје балета, композиције и музичке експресивности. Такође, разговором повезују оно што виде са личним осећањима и искуствима.

Одабир примера за музичку активност

Идеја (за коју се залагала Маријан С. Керлевиц) да деца предшколског узраста боље реагују на уметничка дела апстрактног садржаја јер су дефиниције симбола отворене и флуидне, теку, немају границе, па деца интуитивно реагују на дела која су пријатна чулима (Керлевиц 1995: 57), у централни део истраживања поставља балет Ерика Сатија *Парада*. Овај балет погодним чине његове карактеристике: комплексност, одступање од норми тзв. класичног балета, искорак из уметности у поље свакодневног живота. Имајући у виду, да деца воле да истражују непознато, сматрали смо да стварање такве ситуације може допринети њиховом усвајању знања о основним елементима музике и драмске радње у модерној музици.

Балет у стилу циркуса *Парада*, који представља једно од најреволуционарних дела XX века, настао је у сарадњи Жана Коктоа, Пабло Пикаса и Ерика Сатија. Он садржи елементе музике за сваки дан која прикрива непријатне звуке и тишину, елементе популарне забаве, као и појаву необичних звукова које стварају писаће машине, точак за лутрију, пиштољ, комбиноване са уметношћу балета. Када је премијерно изведен 1917. године, изазвао је скандал у тадашњим уметничким круговима Париза. Како наводи Норман Петеркин (*Norman Peterkin*), сасвим природна и једноставна прича² прати балет, али су њен третман и интерпретација изазвали насилан антагонизам у Паризу (Петеркин 1919: 426). Необични ликови, фантастични, модернистички костими, које је осмислио Пабло Пикасо, музика која нема додира са дотадашњом балетском музиком чине овај балет јединственим.

Како је балет Парада по својим карактеристикама авангардан и необичан, у почетним етапама истраживања био је посматран одломак из другог чина балета Петра Ильича Чајковског *Лабудово језеро*, као типичан пример тзв. класичног балета. Бајковити сиже, сценографија, класични костими, кореографија, музика

2 Садржај балета Е. Сатија *Парада*. Путујућа позоришна труппа покушала на улици да позове публику на представу која ће се одиграти у позоришту. Сцена представља недељну улицу испред неколико кућа у Паризу. Три менаџера труппе убеђују публику да се прикључи паради на представи, међутим, нико не улази. Видевши напор и неуспех менаџера, Кинез мађионичар, акробате, америчка девојчица и други чланови труппе, свако у посебном чину и на сопствени, специфичан начин покушавају да објасне публици да се представа одвија унутар позоришта.

и инструментариј ближи су искуству деце предшколског узраста и појмовима које они поседују у вези са балетом и уметничком музиком. Идеја је била да, упо­ређујући два, по свим карактеристикама другачија балета, деца стекну увид у карактеристике и експресивне елементе оба балета, али и да надограде своја знања и да покушају разумети тзв. музику модерног балета.

Методолошки оквир истраживања

Намера радионице *Колико далеко није предалеко?* била је да се истражи колико су деца на предшколском узрасту способна да своја запажања вербално об­разложе и објасне и да ли знања која већ поседују могу да искористе приликом сазнавања нових појмова у сусрету са уметничким делом другачијих карактеристика и експресивности.

Приликом посматрања одломака из балета, разговора о њиховим карактеристикама, о костимима, сценографији и покрету, деца су могла да науче и о времену у којем су дела настајала, о уметницима, ауторима, о њиховим идејама, музичким и сценским појмовима који су заступљени у садржајима оба балета, као што су звук, композиција, ритам, покрет, сценографија, костим. Интердисциплинарни приступ коришћен у реализацији радионице подразумевао је и интеракцију различитих медија – слике, звука, музике, покрета, у оквиру обраде једне теме. Интеграцијом датих медија, дошло се до развијања осетљивости за разумевање балета као комплексног уметничког дела. Деца су у овом истраживању могла да опишу шта виде, које облике, композицију, боје, садржај, музику, покрет у уметничком делу. Такође, кроз разговор и дискусију имали су прилику да повежу оно што су видели са личним осећањима, сећањима и искуствима. Ова искуства су резултирала једним дубљим разумевањем дечјих преференција према савременој музици и уметности.

Предмет и циљ истраживања. Предмет емпиријског квалитативног истраживања представљао је балет као уметничко музичко-сценско дело, са циљем да се утврде способности разумевања и стварања утисака о уметничком делу деце предшколског узраста. С обзиром на одређење предмета истраживања, проблем истраживања био је да се утврди да ли активно посматрање, слушање и разумевање уметничког дела применом посебно осмишљених метода и поступака под­стиче развој осетљивости деце – реаговање, разумевање и тумачење уметничког дела. Истраживано је на који начин деца предшколског узраста размишљају, ре­агују на уметничка дела и како их процењују. Циљ истраживања био је допринос стварању и даљем развијању темељних знања повезаних са елементима музи­ке, ликовних и сценских уметности, њиховом експресивношћу и значењима, те процена способности перцепције, доживљавања и разумевања уметничких дела. Задаци истраживања и радионице усмерени су на богаћење свести деце усвајањем појмова везаних за музику, ликовну и сценску уметност посматрањем и слушањем појединих балетских одломака.

Узорак истраживања. Радионица је реализована у јесен 2016. године, у две предшколске групе при основној школи *Нага Мајић* у Ужицу. Узорак је чинило 27 деце (15 девојчица и 12 дечака) просечног узраста 6,2 године. Предшколске групе изабране су јер су деца поседовала искуство у слушању музике, посећивању позоришта и галерија, била су активна на музичком и ликовном стваралачком пољу. Ово посебно истичемо, јер знање конструисано интеракцијом са предметима и људима наглашава повезаност претходног искуства деце, знања, интересовања и мотивације за даљи развој (Хеин 1998: 23). Још један разлог за

реализовање радионице у овом узрасту јесте чињеница да се у овом периоду формирају основни ставови деце, њихове психичке функције се мењају и долази до формирања естетских судова, тј. дете почиње свесно да доживљава и разуме уметничка дела.

Методe и реализација истраживања. Истраживање је спроведено у више етапа. У првој етапи радионице деца су активно слушала и посматрала пример тзв. класичног балета (одломак из другог чина балета П. И. Чајковског *Лабудово језеро*, у извођењу ансамбла *Ballet West*, Шкотска). Са децом је, имајући у виду посматрани одломак балета, дискутовано о сценским уметностима, њиховим карактеристикама, балету, уметностима које чине балет комплексним уметничким делом, ликовним (сценографија и костим), музичким (музика и инструментариј) и играчким карактеристикама (покрет, кореографија, кореограф, играчи – балерине, балетани). Деца су слободно изражавала своје мишљење у вези са дискутованим темама. Затим су само слушали дати одломак из балета П. И. Чајковског, са задатком да обратe пажњу на музичке карактеристике – инструментариј, карактер, темпо, мелодију и динамику. Одговарајући на питања везана за карактеристике слушаног одломка балета, деца су усмеравана да, повезујући своја искуства стечена у току посматрања и слушања одломка, преко анализе, дођу до естетског суда о датом одломку балета. У следеће две етапе, деца су прво слушала, па посматрала неколико одломака из балета Ерика Сатија *Парада* (у извођењу француског ансамбла *Ballet Châtelet*), са задацима сличним онима приликом слушања одломка из другог чина балета П. И. Чајковског *Лабудово језеро*. У последњој етапи активности и истраживања деца су, вођена музичким, ликовним и питањима везаним за елементе игре у оба посматрана балета, доносила закључке о њиховим разликама, заједничким катактеристикама, идејама композитора, кључним за време у коме су балети настајала. Били су подстицани да схвате контекст оба балета у циљу доношења сопственог мишљења. Као допринос квалитативном истраживању, разговори и дискусије са децом, у току свих етапа радионице, снимани су, уз сагласност родитеља.

Резултати истраживања и дискусија

Деца су у току трајања целе радионице била расположена за активности посматрања и слушања уметничких дела. Показали су спремност и заинтересованост да дају своја мишљења, да сарађују и учествују у дискусији и на тај начин дају сопствени допринос истраживању. Иако је садржај оног што су деца говорили био под утицајем постављених питања, свако дете је имало индивидуални, лични стил када је реаговало на посматране одломке балета. Могли су да причају, измишљају и стварају маштовите приче, повезују ствари, играче, сценографију, костиме или апстрактне слике са својим сопственим искуствима и свакодневним животом. Указујемо на неке одговоре који потврђују намеру и идеју са којом је радионица била започета.

Уколико се говори о дечјим импресијама за активност слушања и посматрања одломка из другог чина балета П. И. Чајковског *Лабудово језеро* (II чин, сцена бр. 13. *Плесови лабудова* – нумера бр. 5. *Pas d'action: Andante, Andante non troppo, Allegro*)³, музику су окарактерисали као спору, мирну, грациозну. Један

3 Одломак из II чина балета П. И. Чајковског *Лабудово језеро* може се погледати на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=k4bBWNnqjWw&list=RDk4bBWNnqjWw>

дечак је одговорио: *Главна балерина лејо иџра уз музику коју свира виолина. Како је нежна! Девојчица се прикључила: Како елегантно иџрају уз музику. Свиђа ми се.* Дечак је рекао: *Мушкарац на сцени иџра уз музику џубра. Разликује се од балерине. У џренуџку када је џосџао џужан, чује се дубока, џужна музика на виолини.*

На питање да ли је карактер музике све време исти, девојчица је дала одговор: *Музика је прво весела. Њих двоје (балетан и балерина) као да се иџрају. После као да ће нешто да се деси, као неко ишчекивање. На крају је музика џужна. И њихова (балерине и балетана) лица су џужна.* Овакви одговори упућују на закључак да су деца способна да повежу на који начин је инструментариј дела повезан са ликовима балета, карактер музике са експресивношћу играча, али и на који начин мелодија, динамика и оркестрација утичу на доживљавања карактера посматраног и слушаног дела.

На питање везано за сценографију и костиме најпрецизнији одговор дала је девојчица: *Сцена је као нека бајка. Некако је све нестварно, као неки други свет.* И оне (балерине) су леје, у лејим костимима, беле, као неке иџчице или виле које лејришају, као да лебде. Разговором о сижеу балета, о идеји композитора какву музику ће компоновати, о идејама сценографа, костимографа и кореографа на који начин ће интерпретирати идеју самог балета кроз визуелни и медиј игре, деци је пружена прилика да надограде дотадашња знања, али и да провере сопствено мишљење и утиске о датом балету.

С обзиром на то да су деца посматрала више одломака из балета Е. Сатија *Парада*⁴, биће наведени неки од дечјих одговора за сваки одломак. За одсек *Кловн* већина се деце сложила да је музика другачија, да није као што су очекивали, да потиче из неке друге земље: *Чудна је, али леја, свиђа ми се. Смирује, али у једном џренуџку се чује као неки мари.* Један дечак је приметио да кловн подсећа на Кинеза: *Чак му је и костим црвен. Тако џамо (у Кини) носе.* Други дечак је усхићено додао да му се свиђају боје, да су веселе (жута, црвена и црна). *Као рајник је. Показује џија све уме. Баш је занимљив.*

За музику у одсеку *Баџача вајре* дечак је приметио: *Чудни су звуци, као да се неко бори, као да се негде у даљини налази досџа људи, гужва је.* Једна девојчица се сложила: *Да, музика је чудна. Сџрашна је. Не свиђа ми се!* У вези са костимом, дечаци су углавном имали позитивније мишљење од девојчица. Подсетио их је на неки град, робота, појединој деци је био смешан, а неким су се свиделе боје.

На одсек *Девојчица* деца су најлошије одреаговала. Музика им се није свидела и нису могли да повежу музику са девојчицом која игра. Дечак је изнервирано прокоментарисао: *Али, њен осмех и музика се никако не слажу! Чују се џубре и неке сирене, а она весело иџра и смеје се. Не разумем.* Девојчица је приметила: *Девојчица као да се иџра. Мора да је већ у школи. Али, музика ми се не свиђа, као да ће се нешто сџрашно десити.*

Смех је била реакција деце на одсек *Коњ*. *Баш је смешан! Два човека глуме коња! Како су усклађени!* Девојчица се заинтересовала: *Како може да буде без музике? Вероватно да би се боље чули кораци (коња).*

Посматрајући одсек *Акробатје* деца су била одушевљена играчима који су усклађени: *Као у циркусу! Како су сирејни! Као да се иџрају.* Деца су прокоментарисала да се музика не уклапа у покрете играча, да је мирна у односу на њих, и да се ни фруле (флауте) не уклапају уз дати одломак.

4 Балет Е. Сатија *Парада* доступан је на линку: https://www.youtube.com/watch?v=Yejp4kMH_0

Када су у последњој етапи радионице деца добила задатак да упореде два посматрана балета и изнесу своје мишљење у вези са тим који им се балет више допао, одговори дечака и девојчица били су подељени. Девојчицама се више свидео одломак из балета *Лабудово језеро*, због костимографије, лепше и мирније музике, другачијих покрета играча и бајковите атмосфере. Дечацима су били упечатљивији костими у балету *Парада: Лейши су, шарени, занимљиви*. Један дечак је закључио: *Уметници су се више игрили кад су правили ове костиме. Мени се свиђа што су шарени, чудних облика – као роботи, коњ, Кинез ...*

Дечји вербални одговори открили су да деца маштовито описују сцену, костиме и радњу посматраних одломака. Њихова способност да стварају ликове који нису присутни (нпр. ликови који су повезани са стварним искуством), или да виде нова значења у посматраним одломцима балета, на пример цвеће које расте ноћу, према Дафи (*Bernadette Duffy*), представља елементе маште (Дафи 1998: 133). У изрицању судова деци су често недостајале потребне речи, па су користила покрете да би њима изразила оно што не знају исказати речима. Међутим, уочена је потреба деце да ипак пронађу праве речи којима би исказали своја осећања и запажања. Поред тога, деца су са посебним уживањем, невербалним реакцијама, изразом лица и гестикулацијом изражавала своја осећања.

Закључак

Раздобље живота између треће и шесте године јесте период остварења и усавршавања. Његов значај за будућност човека одлучујући је, јер „што год дете створило у том периоду утеловиће се у њему за цео живот” (Монтесори 2007: 230). Перцепција је функција која се учи, што значи да се у њеном развоју може постићи више захваљујући васпитно-образовном процесу (Каменов 2008: 28). Стога би посматрање, слушање, реаговање, доживљавање, разумевање, тумачење и вредновање уметничког дела требало да буде саставни део сваке музичке активности (Селаковић, Ивановић 2016: 235), али и сваке активности која у себи садржи уметничке садржаје. На тај начин, деца ће се оспособљавати да слушају, посматрају и разумеју уметничко дело (без обзира на период његовог настанка), да развијају сензибилитет према музичким делима и њиховим ствараоцима и да уче како је важно промишљено разговарати о уметности, можда и вредније од учења како створити уметност (Барет 2007: 652).

Полазећи од идеје Церома Брунера (*Jerome Bruner*) да се сваком детету, на сваком ступњу његовог развоја, може ефикасно представити било који садржај у одговарајућем, интелектуално прихватљивом облику (Брунер 1976: 290), сугеришемо да би у дечјем идентификовању и разумевању савремене музике и уметности уопште, требало усмерити пажњу да деца разумеју како да музичка дела повежу са њиховим сопственим уметничким искуствима. Програми васпитања и образовања треба да укључују искуства са оригиналним уметничким делима, живим и квалитетним извођењима музике и активностима дечјег музичког стваралаштва. Различите музичке активности и садржаји у предшколском периоду омогућиће подстицање музичког развоја деце који ће се значајно одразити и на остале аспекте развоја. Стога је овај период погодан за богаћење дечјег чулног света кроз музичко васпитање и прилика да се заједно поиграмо и креативно изразимо (Андре 2009: 7). Даље истраживање могло би пружити додатне информације о факторима који су заслужни за разумевање уметничког и музичког дела и начинима њиховог повезивања са друштвеним променама и стилевима учења деце у предшколским установама.

ЛИТЕРАТУРА

- Андре 2009: Л. Андре, *Педагоџија музичког конструкта*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Барет 2007: Т. Barrett, Teaching Toward Appreciation in the Visual Arts. 1–2, у: L. Bresler (ред.), *International Handbook of Research in Arts Education*, New York: Springer, 639–654.
- Бјерквол 2005: Ј. Bjerkvold, *Nadahnuto biće*, Београд: Plato.
- Брунер 1976: Дž. Bruner, Proces obrazovanja, *Pedagogija*, br. 2–3, 275–321.
- Воглар 1997: М. Voglar, *Kako muziku približiti deci*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Гарднер, Винер, Кирчер 1975: Н. Gardner, Е. Winner, М. Kirchner, Children's Conceptions of Art, *Journal of Aesthetic Education*, 9 (3), 11–16.
- Дафи 1998: В. Duffy, *Supporting Creativity and Imagination in the Early Years*, Buckingham: Open University Press.
- Ивановић 2015: М. Ивановић, Цртани филм у функцији слушања музике, у: С. Пајић, В. Каначки (ред.) *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. 3, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 399–404.
- Каменов 2008: Е. Каменов, *Мудрости чула*, Нови Сад: Драгон.
- Керлевиц 1995: М. Kerlavage, A Bunch of Naked Ladies and a Tiger: children's responses to adult works of art, у: С. М. Thompson (ур.) *The Visual Arts and Early Childhood Learning*, Reston: National Art Education Association, 56–62.
- Мирковић Радош, Матић 1986: К. Мирковић-Радош, Е. Матић, *Музика и предшколско дете*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Монтесори 2007: М. Montesori, *Упијајући ум*, Београд: DN Centar.
- Петеркин 1919: N. Peterkin, Erik Satie's 'Parade', *The Musical Times*, Vol. 60, No. 918, 426–427.
- Радица 2011: D. Radica, Uloga vizualne predodžbe glazbenog prostora i vremena u učenju i razumevanju glazbe, II međunarodni simpozij glazbenih pedagoga – Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih I budućih promjena, Monografija radova, Pula: Sveučilište Jurija Dobrile, 105–121.
- Селаковић, Ивановић 2016: К. Selaković, М. Ivanović, More Quality Initial Education of Teachers in Function of Successful Realization of Teaching Fine Arts and Music Culture. у: О. Holz, М. Aleksandrovich, Н. Zoglowek (ред.), *Current Trends in Higher Education in Europe*, Berlin: Lit Verlag, 227–238.
- Судзиловски, Терзић 2010: Д. Судзиловски, Е. Терзић, Музика у развојним етапама деце предшколског узраста, *Зборник радова*, бр. 12, Ужице: Учитељски факултет, 203–210.
- Фелдман 1970: Е. В. Feldman, *Becoming Human through Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Хаусен 1987: А. Housen, Three Methods of Understanding Museum Audiences, *Museum Studies Journal*, 2(4), 41–49.
- Хеин 1998: G.E. Hein, *Learning in the museum*, London, UK: Routledge.
- Чапман 1978: L. Chapman, *Approaches to Art Education*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

BALLET PARADE AND CHILDREN'S UNDERSTANDING OF ART: HOW FAR IS NOT TOO FAR?

Summary

In his manifesto of 1918. *The Cock and Harlequin*, Jean Cocteau claims that *Tact in audacity consists in knowing how far we may go too far*. Starting from the given statement and abilities of preschool children for learning, it was designed one workshop, which aim was directed towards the creation and further development of greater musical knowledge and its relationship with visual and performing arts, their expressiveness and meaning. Tasks were directed towards enriching the awareness of children by adopting musical, visual and performing arts concepts, observing and listening to excerpts from the ballet *Parade*. Outcomes of the workshop show that children are capable to respond to the artwork on the spontaneous and creative way, as well as to understand it.

Key words: ballet, modern music, perception and reception of artworks, preschool age.

*Marija K. Ivanović
Danijela M. Sudzilovski*

Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за музичку уметност
 Катедра за музичку теорију и педагозију

УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНИХ СИГНАЛА НА СЕГРЕГАЦИЈУ МЕЛОДИЈЕ КОД МУЗИЧАРА И НЕМУЗИЧАРА Приказ студије са Универзитета у Мелбурну

Рад указује на новија научна достигнућа у домену музичке перцепције, односно унапређења аналитичких музичких способности музичара и немузичара посредством визуелног медијума комуникације. Приказани су резултати емпиријске студије научника са Универзитета у Мелбурну (Magozo и др. 2010), чији је фокус истраживања концентрисан око испитаникове способности слушне сегрегације мелодијског блока тонова (мелодијске константе) у условима регистарског преклапања са тоновима-дистракторима. Ниво успешности у задацима аудитивне сегрегације музичког тока мерена је уз присуство визуелног аналога и без њега. Испитаници музичари и немузичари, узраста од 18 до 45 година, индивидуално су рангирали степен потешкоће приликом опажања мелодијског блока тонова у оквиру сваког слушног задатка. Рангирање је спроведено посредством нарочитих мерних инструмената конструисаних за потребе истраживања.

Резултати студије показали су да испитаници обе групе, без обзира на старосно доба, успешније опажају мелодијску линију у ситуацијама када је слушни задатак повезан са визуелном презентацијом музичког садржаја, него у ситуацијама када он изостаје. Ово последње нарочито се односи на испитанике из групе немузичара. У том смислу, циљ рада јесте да покаже позитивне ефекте употребе визуелног комуникационог медијума на пораст нивоа перцептивно-когнитивних музичких способности испитаника, те да размотри могућност имплементирања оваквог метода рада у постојећи наставни курикулум. Укључивање визуелног медијума у наставне садржаје који развијају аналитичке музичке способности ученика може бити веома важан показатељ унапређења наставне музичке праксе како у оквирима специјализованих музичких институција, тако и у оквирима општег музичког образовања ученика без обзира на њихов старосни узраст.

Кључне речи: музичари, немузичари, мелодија, сегрегација, визуелни медијум, музичка перцепција

Питања међусобне повезаности визуелног и аудитивног комуникационог медијума одувек су представљала провокативно тле унутар научно-истраживачких кругова широм света, док су за последњих тридесетак година оваква истраживања достигла свој зенит. Резултати великог броја експлоративних студија реализованих у поменутом временском периоду, указују на изузетну важност корелације аудитивног и визуелног поља деловања, са циљем повећања нивоа когнитивних способности испитаника (Болц и др. 2009: 56; Ебendorф 2007: 43; Geringer и др. 1996: 248), односно целокупног процеса развоја личности и њеног образовања уопште (Boal Palheiros, Wuytack 2006: 1270).

Истраживања у домену међусобног деловања два перцептивна медијума потврђују да су количина и квалитет датих информација знатно већи, у односу на ситуације када је сазнајни процес ученика инициран посредством само једног од

1 nevenavujosevic@gmail.com

њих (Kalyuga и др. 2000: 135). Са друге стране, студије у којима се испитује позитивно дејство визуелног опажајног поља на когнитивне процесе ученика указују на могућност унапређења способности решавања његових проблема, затим на боље (и брже) разумевање материје коју он учи, на повећање степена мотивисаности у обављању одређеног задатка, али указују и на поспешивање процеса учениковог критичког мишљења (Блатник 1988: 59). Најзад, битно је указати и на практичност употребе визуелног комуникационог медијума у наставном процесу приликом јасније презентације одређеног садржаја који се, у датом тренутку, изучава (у виду разних графикона, слика, дијаграма), а који, по природи ствари, ученицима не мора бити додатно објашњаван (Paivio 1990: 58). С обзиром на чињеницу да је човек, пре свега, визуелно биће, те да визуелно поље изразито доминира целокупном људском комуникацијом (Šank 2003: 16), овакав вид визуелизације конкретног садржаја директно, и у тренутку, указује на суштину актуелне наставне јединице или конкретног задатка који је пред ученика постављен, фокусирајући му пажњу и омогућавајући директнији пут ка активацији меморијског процеса, те дуготрајнијег складиштења усвојених информација (Коеи и др. 2011: 590; Шанк 2003: 21). С тим у вези, уколико употреба визуелних стимулуса поспешује когнитивне процесе ученика (унапређује његов меморијски капацитет, степен фокусираности пажње, опажање и учење), онда њихова употреба у оквирима музичког образовања такође може бити од изузетне важности за развој музичких способности ученика, унапређење степена његове музичке когниције и музичког разумевања уопште.

Управо због тога, велики број истраживача заступа став да је за унапређење процеса аудитивне перцепције музичког тока, као најкомплекснијег перцептивно-когнитивног задатка, нарочито код ученика немужичара, управо неопходна „конкретизација” у виду неке од форми визуелног изражавања, чиме би се музика, као темпорални вид комуникације, могла и просторно приказати (Boal Palheiros, Wuytack 2006: 1267; Geringer и др. 1996: 249; Geringer и др. 1997: 230). Према налазима таквих студија, синергијским деловањем аудитивног и визуелног комуникационог медијума, који у својој основи указују на заједничке елементе структурне организације садржаја (Арнхајм 1984: 295), истовремено би било омогућено опажање како појединачних, конкретних елемената музичког израза, тако и њиховог укупног међусобног дејства те, као крајње инстанце, форме музичког дела – што директно има за последицу пораст нивоа перцептивно-когнитивних музичких способности сваког испитаника. Присуство адекватног, структурно аналогног визуелног медијума у задацима аудитивне перцепције музичког тока, његове сегрегације и задацима који укључују испитаникове перцептивно-когнитивне способности приликом аудитивног структурирања музичког тока у „целину вишег реда”, указала би се могућност сложеног, вишеслојног опажања музичког дела, којим би био остверен и највиши ниво когнитивне ангажованости испитаника, односно којим би било омогућено његово музичко разумевање.

Имајући у виду иманентно својство музике као темпорално организоване форме уметничког и људског изражавања уопште (Clarke, Krumhansl 1990: 220), група аустралијских научника са Универзитета у Мелбурну дизајнира експлоративну студију којом проверава позитиван учинак визуелних сигнала комуникације на степен слушаоачеве осетљивости приликом слушне сегрегације мелодије, испитујући га на узорку музичара и немужичара различите старосне доби (Марозо и др. 2010).

Истраживачки узорак, дизајн студије и задаци

Истраживачки узорак чинило је тридесет седам (37) испитаника – осамнаест (18) музичара и деветнаест (19) немузичара, између осамнаест (18) и четрдесет пет (45) година старости ($AC=31,5$, $SD=7,5$). Задатак за обе групе испитаника укључивао је проверу аналитичких способности приликом слушног опажања мелодијске линије-константе, у ситуацијама ометања дистракторским блоком тонова, који су отежавали њено опажање. Овај блок тонова, у оквиру једног слушног задатка, кретао се навише, регистарски се приближавајући мелодијској константи, док се у оквиру другог задатка кретао наниже, постепено се од ње удаљавајући. У оба случаја је, неминовно, у одређеним тренуцима, долазило до регистарског преклапања, односно до перцептивног „мешања” два структурна слоја. Аналогна ситуација регистарског уодношавања ова два структурна слоја и њиховог звучног преклапања пренета је на поље визуелне презентације музичког садржаја која је, додатно, укључивала и симултану осветљеност конкретног тона који се у датом тренутку чуо. На посебним мерним инструментима конструисаним за ту прилику, испитаници музичари и немузичари су, на понуђеној скали 0–10, рангирали степен изазване тешкоће приликом обављања сваког слушног задатка – најпре без помоћи визуелног записа, а потом и са њим.

Аудио и визуелни стимулуси

За потребе испитивања коришћени су аудио- и визуелни стимулуси, при чему је презентација аудио-стимулуса остварена посредством МИДИ звука, а визуелног посредством компјутерског програма MAX/MSP 5. Мелодијска константа састојала се од континуираног понављања четири тона ($\bar{z}e^1-ue^2-a^1-ge^2$, односно према миди-запису, 67, 72, 69 и 74) која су, симултано са својим наступом, на екрану светлела у идентичним ритмичким вредностима четвртине (Слика 1).



Слика 1. Мелодијски блок од четири тона од којих је сваки, у тренутку наступа, праћен визуелном сигнализацијом, односно на екрану осветљен (Марозо и др. 2010: 7).

Мелодијска константа понављала се двадесет пута (Слика 2, црне тачке). Упоредо са њеним трајањем, формиран је блок тонова састављен од тонова-дистрактора којег су чинили насумично бириани тонови хроматске лествице (Слика 2, сиве тачке). У групама од по четири, при сваком следећем понављању, избор тонова хроматске лествице био је другачији, а почетни тонови сваког наредног блока удаљени су за полустепен – навише или наниже, у зависности од смера кретања дистракторског блока. У ситуацијама када се блок тонова-дистрактора кретао навише (INC^2) ка мелодијској константи, моменат регистарског преклапања наступио би касније. Како се преклапање мелодијског и дистракторског блока постепено повећавало, претпостављало се да ће и слушно опажање мелодијске константе $\bar{z}e^1-ue^2-a^1-ge^2$ постајати све

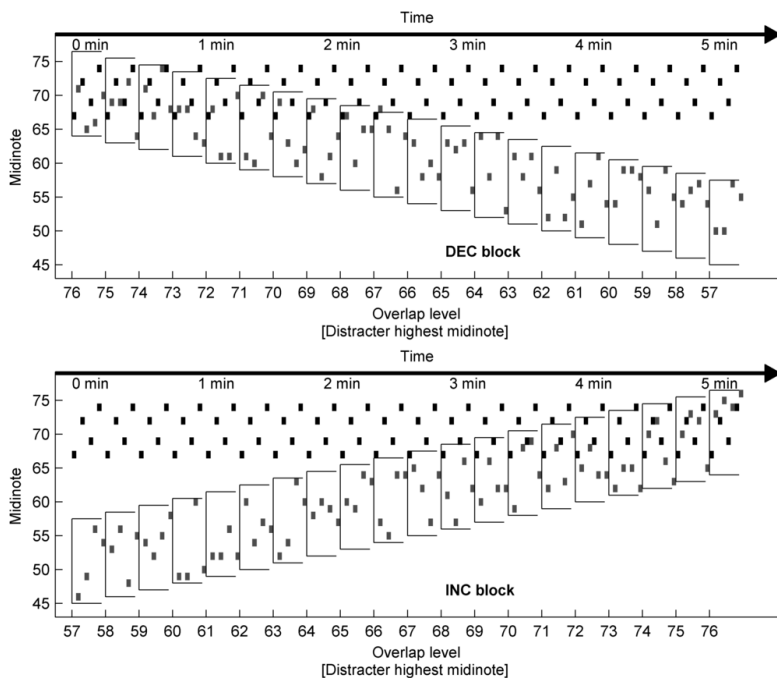
2 Increasing distracter notes (INC).

теже. Са друге стране, у ситуацијама када се дистракторски блок кретао наниже (DEC³), преклапање је у највећем проценту било присутно само на почетку (те је претпоставка да је и сама слушна сегрегација мелодије тада била најтежа), да би током опадајуће смене дистракторског блока, мелодијска константа постала све једноставнија за опажање.

Хипотезе истраживања

У складу са постављеним задацима истраживања, дефинисане су следеће хипотезе:

1. визуелни сигнали умањиће проблем сегрегације мелодијске константе у односу на постојање дистракторског блока тонова код свих испитаника (нарочито у тренуцима када буде долазило до њиховог регистарског преклапања);
2. испитаници из групе музичара показаће, генерално, виши ниво аналитичких способности приликом слушне сегрегације мелодијског блока тонова, у односу на немузичаре, без обзира на смер кретања дистракторског блока, односно регистарског преклапања музичких слојева;
3. мелодијска константа ће се код обе групе испитаника несметаније опажати у ситуацијама када су тонови-дистрактори у растућој функцији јер ће регистарско преклапање наступити касније.



Слика 2. Опадајући и растући блок тонова дистрактора (сиве тачке) у односу на мелодијску константу (црне тачке) и моменат њиховог постепеног регистарског преклапања (Марозо и др. 2010: 3)

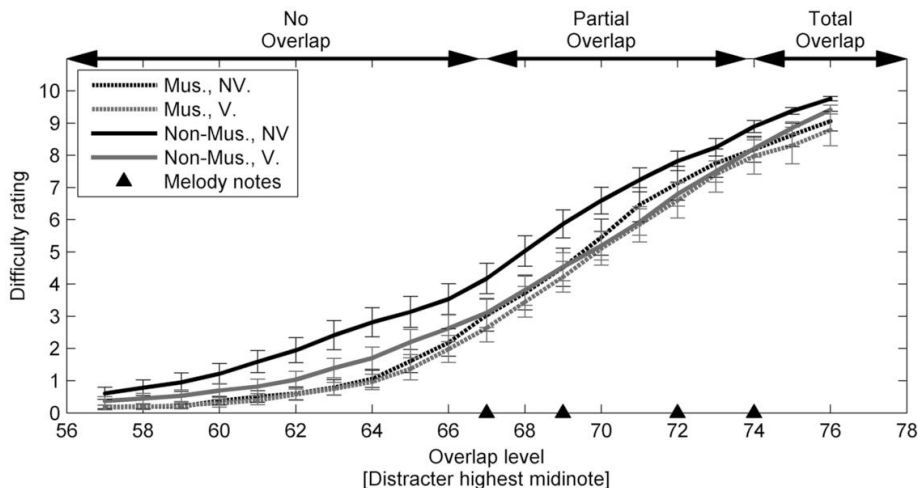
3 Decreasing distracter notes (DEC).

Резултати истраживања

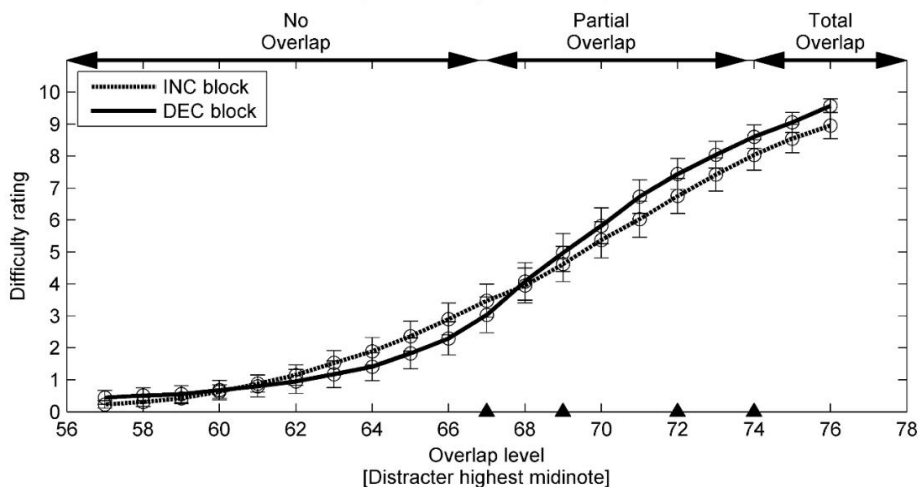
Резултати спроведене студије указали су на потврду све три постављене хипотезе. Наиме, постојање визуелне конкретизације музичког садржаја, као његове симултане, аналогне презентације односа два структурна слоја – мелодијске константе и тонова дистракторског блока, указује на позитиван исход и висок степен успешности у обављању траженог задатка код обе групе испитаника (Слика 3). На основу добијених налаза, јасно се запажа да је задатак слушне сегрегације мелодијске линије у условима тоталног регистарског преклапања са дистракторским блоком био најтежи за испитанике немузичаре који су слушни задатак обављали без помоћи визуелног стимулуса (црна пуна линија), а да је он био нешто лакши у ситуацијама када је опажање протицало уз његово присуство (сива пуна линија). Иста тенденција забележена је и код групе испитаника музичара. На основу њихових одговора о присутном степену тежине обављања траженог задатка, забележен је, такође, виши ниво слушних захтева приликом сегрегације мелодијске константе у условима тоталног преклапања са тоновима-дистракторима, у ситуацијама када је задатак обављан без помоћи визуелног стимулуса (црна испрекидана линија), него када је обављан уз његову помоћ (сива испрекидана линија). Како се из графикона може сагледати, добијени резултати унутар групе немузичара показују да је степен тежине у обављању задатака сегрегације мелодијске линије уз присуство визуелног аналогна веома близак степену потешкоће који су имали музичари у обављању истих задатака, али без његове помоћи, односно искључиво ослањајући се на способност аудитивне перцепције музичког садржаја (што, свакако, упућује на постојање вишег нивоа аналитичких способности музичара у односу на немузичаре, без обзира на смер кретања дистракторског блока тонова). У таквим условима, може се рећи да се изазвани степен тежине у задацима слушне сегрегације мелодијске константе код музичара и аудио-визуелне код немузичара, скоро изједначава, те да присуство визуелног медијума комуникације у великој мери олакшава опажање музичког тока, односно побољшава аналитичке способности немузичара приликом оваквих музичких задатака.

Посматрањем музичког контекста који је укључивао смер кретања дистракторског блока у односу на мелодијску линију-константу, односно моменат њиховог регистарског преклапања, код обе групе испитаника запажено је да је степен потешкоће био виши када се слушна презентација мелодијске константе, већ на самом почетку, одвијала симултано са тоновима-дистракторима (црна пуна линија), односно када је дистракторски блок имао тенденцију опадајуће функције (Слика 4). Степен потешкоће приликом слушне сегрегације мелодије у условима регистарског преклапања био је нешто нижи у ситуацији када је дистракторски блок постепено растао (црна испрекидана линија).⁴

4 Ово последње сасвим је разумљиво и очекивано, с обзиром на то да је висински (регистарски) размак између континуираног мелодијског и дистракторског блока тонова био на удаљености од једне октаве (па се постепено смањивао), те је у таквим, регистарски „поларизованим“ условима било врло једноставно опазити и запамтити мелодијску линију, која би се у долазећим ситуацијама преклапања са тоновима-ометачима, лакше могла распознати и пратити.



Слика 3. Степен тежине обављеног задатка код музичара и немузичара приликом слушног опажања мелодијске константе у условима регистарског преклапања са тоновима-дистракторима (без обзира на смер њиховог кретања), уз помоћ визуелног аналогона и без ње (Марозо и др. 2010: 5).



Слика 4. Степен тежине обављеног задатка код обе групе испитаника приликом слушне сегрегације мелодијске константе у условима регистарског преклапања са дистракторским блоком тонова, зависно од смера његовог деловања (Марозо и др. 2010: 5).

Сумирано, резултати спроведене студије указују на евидентно постојање променљивог степена тежине приликом обављања задатака аудитивне сегрегације мелодијске линије у условима регистарског преклапања са дистракторским блоком тонова на нивоу целокупног узорка испитаника (независно од њиховог узраста и нивоа стеченог музичког образовања), посматрајући га у зависности од: 1) присуства визуелних сигнала комуникације, 2) музичког искуства појединца и 3) музичког контекста.

Испитиване варијабле јасно указују да у ситуацијама када је регистарско преклапање мелодијског и дистракторског блока тонова постајало снажније (када је таква „звучна површина” постајала већа, односно када се дистракторски блок кретао навише, ка мелодијској константи), сразмерно је долазило и до већег напора приликом слушне сегрегације музичког тока код обе групе испитаника и обрнуто – када се преклапајућа „звучна површина” постепено смањивала (регистарским раздвајањем тонова-дистрактора од мелодијске константе, односно њиховим постепеним кретањем наниже), тада је степен потешкоће бивао нижи. Ипак, у оба случаја, уз присуство визуелног аналога, степен потешкоће приликом извршења задатка код обе групе испитаника био је знатно ублажен, а, самим тим, и ниво њихове успешности виши. Ово последње нарочито се односи на групацију испитаника немузичара.

Закључци истраживања

Разматрајући добијене резултате о постојању позитивног утицаја коришћења визуелне презентације музичког садржаја на повећање степена аналитичких, перцептивно-когнитивних музичких способности музичара и немузичара различите старосне доби, долази се до закључка да сам квалитет и степен музичког искуства испитаника, заправо, нема битнији значај. Резултати студије показали су да испитаници немузичари у ситуацијама тоталног регистарског преклапања два структурна слоја показују готово једнак ниво аналитичких способности приликом опажања мелодијске константе тонова у датом контекстуалном окружењу, као што то чине музичари без употребе визуелних стимулуса (Слика 3). Налази су, такође, указали и на приметан пораст нивоа успешности испитаника немузичара у обављању слушних задатака који су подразумевали учешће визуелног стимулуса у односу на ситуације у којима је он изостајао (Слика 3). У вези са тим, поставља се питање због чега и сами музичари нису показали приближно идентичан проценат квалитативног помака у задацима слушног опажања мелодијског блока посредством визуелних сигнала, у односу на задатке опажања без његовог присуства, као што су то учинили немузичари. Претпоставља се, међутим, да узрок треба тражити у постојању специфичног односа који музичари имају према нотном тексту, као нарочитом визуелном медијуму, узимајући у обзир њихову дугогодишњу наученост и способност гледања „унапред”. У том смислу, присуство на овај начин конципираних визуелних сигнала који укључују симултано „осветљавање” конкретног тона у моменту његовог реалног трајања и опажања (а не припреме „унапред”) за музичаре може бити (и јесте) отежавајућа околност (Грун и др. 2003: 188). На трагу оваквих резултата који потврђују позитивно дејство употребе визуелних сигнала у задацима аудитивне сегрегације мелодије унутар музичког тока и, уопште, у домену било којег вида перцепције музичког садржаја (Вујошевић 2014: 177; Вујошевић 2015: 405), аутори аустралијске студије указују на могуће импликације позитивног, синергијског дејства ова два перцептивна медијума и код популације особа са неким видом слушног оштећења.

Поред поменутих позитивних ефеката употребе визуелног комуникационог медијума у задацима симултаног опажања два мелодијско-структурна слоја, циљ овог рада свакако јесте и разматрање могућности да се добијени резултати и закључци истраживања сагледају у једном ширем контексту – кроз могућност имплементирања у постојећи наставни курикулум, односно област аналитичког слушања музике. Наиме, укључивање визуелног медијума у наставне садржаје

који развијају аналитичке музичке способности ученика може бити (и јесте) веома важан показатељ унапређења наставне музичке праксе, како у оквирима специјализованих музичких институција, тако и у оквирима општег музичког образовања ученика без обзира на њихово старосно доба.

ЛИТЕРАТУРА

- Boal Palheiros, Wuytack 2006: G. Boal Palheiros, J. Wuytack, Effects of the 'musicogram' on children's musical perception and learning, Bologna: *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Bologna, 1264–1271.
- Clarke, Krumhansl 1990: E. F. Clarke, C. L. Krumhansl, Perceiving musical time, Oakland: *Music Perception*, 7, Oakland, 213–252.
- Geringer и др. 1996: J. M. Geringer *et al.*, Effects of music with video on responses of nonmusic majors: An exploratory study, Seattle: *Journal of Research in Music Education*, 44, Seattle, 240–251.
- Geringer и др. 1997: J. M. Geringer *et al.*, Nonmusic majors' cognitive and affective responses to performance and programmatic music videos, Seattle: *Journal of Research in Music Education*, 45, Seattle, 221–233.
- Kalyuga и др. 2000: S. Kalyuga *et al.*, Incorporating learner experience into the design of multimedia instruction, Phoenix: *Journal of Educational Psychology*, 82 (spring), Phoenix, 1–13.
- Paivio 1990: A. Paivio, *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, New York: Oxford University Press.
- Арнхајм 1984: R. Arnheim, Perceptual dynamics in musical expression, New York: *The Musical Quarterly*, 70 (3), New York, 295–309.
- Блатник 1988: F. Blatnik, Study confirms teaching with videodisc beats textbook methods, Chicago: *T.H.E. Journal*, 16, Chicago, 58–60.
- Болц и др. 2009: M. G. Boltz *et al.*, Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory, Oakland: *Music Perception*, 27 (1), Oakland, 43–59.
- Вујошевић 2014: Н. Вујошевић, Утицај визуелних стимулуса на музичку перцепцију и меморију, у: В. Каначки и С. Пајић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. III, *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & Сашира у музици*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 177–188.
- Вујошевић 2015: Н. Вујошевић, Преглед новијих истраживања у области музичке перцепције и визуелне комуникације код музичара и немузичара, у: С. Пајић и В. Каначки (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. III, *Уметничко наслеђе и рај* & *Музика и медији*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 405–411.
- Грун и др. 2003: W. Gruhn *et al.*, Is musical training reflected by saccadic eye movement?, *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference*, Hanover, 186–189.
- Ебендорф 2007: В. Ebdorf, *The Impact of Visual Stimuli on Music Perception* (Senior Thesis Project), Pennsylvania: Haverford College.
- Коен и др. 2011: М. А. Cohen *et al.*, Auditory and visual memory in musicians and nonmusicians, Irvine: *Psychonomic Bulletin & Review*, 18 (3), Irvine, 586–591.
- Марозо и др. 2010: J. Marozeau *et al.*, The Effect of Visual Cues on Auditory Stream Segregation in Musicians and Nonmusicians, San Francisco–Cambridge: *Plos One*, 5 (6), San Francisco–Cambridge, 1–10.
- Шанк 2003: J. S. Shank, *The Effect of Visual Art on Music Listening* (Doctoral Dissertations), USA: University of Kentucky.

THE INFLUENCE OF VISUAL SIGNALS ON THE SEGREGATION OF THE MELODY WITH MUSICIANS AND NON-MUSICIANS

Summary

This study represents the recent scientific advancement in the area of music perception, in other words, the improvement of analytical music abilities of musicians and non-musicians by means of the visual medium of communication. The results of the empirical studies were shown by the scientists at the University of Melbourne (Mapozo *et al.*, 2010) whose focus of the research was concentrated on the examinee's capability of auditive segregation of the musical flow tones (melody constant) in the conditions od register cover with the tones-distractors. The level of success of the auditive segregation of the music flow was measured with and without the visual analogon. The examinees, the musicians and non-musicians, from 18 to 45 years old, ranked individually the level of difficulty during the observation of the melody flow of tones in the area of every hearing task. The ranking was carried out by means of particular measuring instruments, constructing for the needs of researching.

The research results showed that the examinees of both groups, without regard to the age, observe more successfully the melody line in the situations when the hearing task is connected with the visual presentation of the musical content than in the situations when it is missing. The latest especially refers to the examinees from the group of non-musicians. In that sense, the aim of the study is to show the positive effects of using the visual communication medium on the increase of the level of the perceptive-cognitive musical abilities of the examinees, and then to examine the possibility of the implementation of such method of work into the existing teaching curriculum. Including the visual medium in the teaching contents which develop the analytical music students' abilities can be a very important index of the advancement of the teaching music practice as well as in the scope of the specialized music institutions as in the scope of the general music education od students without regard to their age.

Key words: musicians, non-musicians, melody, segregation, visual medium, music perception

Nevena J. Vujošević

Биљана Љ. МАНДИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
 Одсек за музичку уметност
 Катедра за музичку теорију и педагозију

ЗАСТУПЉЕНОСТ ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНЕ МУЗИКЕ У НАСТАВНИМ САДРЖАЈИМА ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА

Развој електронских медија у другој половини XX века иницирао је револуционарне кораке када је у питању присуство музике у свакодневном животу. Различити музички жанрови, лако доступни великом броју људи, никада у историји човечанства нису у толикој мери доминирали као данас. Насупрот тренутним музичким друштвеним нормама, основношколски систем у оквиру појединих сегмената званичног Наставног програма предмета Музичка култура, усмерен је ка што свеобухватнијем сагледавању наставе музике кроз упознавање стилских епоха, стваралаштва композитора, приступа обради и разумевању музичких жанрова. Увидом у актуелни Наставни програм предмета Музичка култура, уочен је неуредан приступ у обради православне духовне музике кроз све разреде основне школе. Методама дедукције, анализе и синтезе формиран су закључци који иницирају потребе ка формирању заокружених тематских целина, у склопу званичног Наставног програма, чиме би се основношколској популацији омогућио виши степен разумевања и упечатљивији емоционални доживљај православне духовне музике.

Кључне речи: православна духовна музика, музичка култура, настава, наставни програми, духовност

Увод

Прва сведочења о постојању наставе музичке културе у основним школама Србије датирају још из XVIII века, када су се наставни садржаји везани за неке облике наставе музике идентификовали са наставом црквеног певања. У то време, митрополит Стефан Стратимировић и архимандрит Јован Рајић направили су први, кратки Наставни план за поједине предмете у тадашњим основним школама у оквиру кога је први пут поменута настава Црквеног певања и дате основне смернице за начин реализације предмета. Настава је била практично конципирана и „изучавала” се приликом свакодневног присуствања јутрењима, литургијама и вечерњим богослужењима на којима су ученици редовно певали (Тавриловић 1984: 25). Као једини облик тадашње наставе музике у основним школама Србије, настава Црквеног певања била је присутна и у новом Наставном програму (1871), препознатљивијем под називом *Распоред предмета за мушке и женске основне школе и упућивање како ће се предавати* (Ђунковић 1971: 89). Почеци модификације оваквог типа наставе музичке културе текли су упоредо са развојем целокупног основног школства. Крајем XVIII и почетком XIX века настава музичке културе постаје самостална и препознатљива под називом *Певање*, али са нагласком да до редукције положаја Црквеног певања, у оквиру предмета Певање, није дошло. Све до почетка Другог светског рата Црквено певање било је саставни део свих основношколских програма Краљевине Југославије (Мандић 2010: 219).

¹ biljana.mandic@gmail.com

У тадашњем просветно-педагошком систему настава Црквеног певања била је усмерена ка строго васпитним циљевима (Васиљевић 1997: 220), саображеним у настојањима да се црквеном песмом одухове, продухове и облагороде дечја срца (Наставни програм 1920: 18). Међутим, сличне тенденције не сусрећу се касније, али ни данас у XXI веку. Уочљиво је да су, у оквиру данашњих наставних програма, ови садржаји неиздиференцирани, док се православна духовна музика помиње спорадично и са нејасно артикулисаним циљевима ових наставних садржаја. Насупрот настави Музичке културе и у тренутним наставним програмима предмета Веронаука / Православни катихизис, не помиње се православна духовна музика ни у једном разреду (Наставни програм за предмет Веронаука 2017). Иако је положај православне духовне музике у тренутном наставном програму Музичка култура нешто повољнији у односу на наставу Веронауке, неопходно је настојати и покушати унапредити тренутни положај православне духовне музике у склопу оба предмета.

Зашто је неопходна православна духовна музика у оквиру предмета Музичка култура?

Одговор на постављено питање потражићемо дефинисањем појма *духовности*. Реч *духовности/духован*² често се употребљава у свакодневном животу, али је овај појам тешко једнозначно одредити. У XVI веку реч *духовности* повезана је са хришћанском антропологијом, према којој је човек састављен од душе и тела.³ Религиозни и верски живот збива се у души која је бесмртна, премда и тело у њему учествује на свој начин. Осим тога, појам *духовно* не односи се само на живот душе, већ и на живот разума (почетком XVII века), означавајући оно што је разумно и мудро – исти смисао има и данас. Међутим, комбиновањем древне и модерне дефиниције долази се до закључка да духовност, као дисање, одржава бића живим.⁴ Духовност представља човекову суштину и активност којом се развијају човекове духовне способности. Сваки човек изворно је духован и своју духовност, током живота, може развити у великој мери.

Крајем XVIII века (нарочито после Француске буржоаске револуције), па све до данашњих дана, наглашавана је земаљска духовност, духовност овог света. Терминологија овакве духовности подразумева културне садржаје, хуманост, цивилизацију, али и науку, уметност, морал и филозофију⁵. У контексту данашње, европске терминологије „израз духовност као да је изгубио своја надземаљска својства – она је сва приземна. Тако се запада у парадокс: говори се о духовности, али у одсуству духа – поготово духа небеског, духа оног света и Царства Божјег

2 Придев *духован* појављује се у француском језику током XIII века. Везује се за латинску реч *spiritalis*, којом се жели изрећи нешто што је духовног реда, што надилази материју.

3 Тело је материјално и подложно законима простора, док је душа духовна и повезана са духовним законитостима.

4 У ужем смислу, духовност се односи на дух, ма како се то дефинисало. Може обухватити веру у натприродну моћ, као што је то случај у религији, са нагласком на личном искуству. Представља и израз вишег и сложенијег живота, који се разликује од обичне чулности, или осећање смисла и сврхе или свест о себи самом и у вези са оним што је веће од нас самих.

5 Израз који претпоставља широку типологију коју можемо поједноставити и свести на три равни: натприродну, природну приземну и природну надземну. Духовност претпоставља климу и делатност духова и човекову сарадњу са њима. Још је апостол Павле јасно разликовао духове добре, тј. оне који су од духа Божјег и у његовој сарадњи, па дух овог света – али и духове подземне, који су у сарадњи с духом негативним – Сатаном, који је лаж и отац лажи (Калезић 2002: 607).

као основе свих вредности” (Калезић 2002: 608). Духовност у православљу означава „свесно опажање или доживљавање благодати Божје. Овај израз употребљава се у смислу врлине, квалитета насталог у човеку од дејства благодатне енергије Духа Светог, тј. у смислу облагодатееног стања, облагодатееног живота (о-Духовљеног или Дух-овног живота). Духовност је у човеку увек плод Духа Светог, плод и резултат присуства Духа Светог, уз, наравно, човекову слободну сарадњу у љубави и синергизму с Духом Светим” (Маџаревић 2002: 607).

Целокупна религијска осећања везана су за стање духа који настоји да тај унутрашњи осећај искаже у форми одређених знакова/радњи својствених човеку. Један вид тог израза је и песма, која удружена са мелодијом буди религијска осећања, ствара узвишено духовно расположење, подиже људску мисао изнад земаљских предмета, препорађа дух човеков, уздижући га у више облике духовног живота, јер „човека има најмање у телу, више у мислима, а највише у осећањима” (Поповић 1993: 13). Као покретач тела, човекова душа успева да упозна телесне ствари само помоћу чула. Душа помоћу тела слуша, а уши/очи су прозори помоћу којих она „гледа” напоље. Души је нужно потребно узношење из видљивог у невидљиви свет (Флоренски 2000: 47), а музика је најбољи медијум између реалног и трансцендентног света. Духовна музика испуњава сталну човекову тежњу да свој ум вине негде више, да изађе из ограничених оквира и услова живота, да досегне највише. Саздан од вибрирајућих енергетских таласа, човек у сусрету са другима формира осећаје пријатности, припадања одбојности, и тиме (не) потврђује усклађеност енергија. Духовна музика потпомаже формирању избалансираног емотивног односа према себи самом и другима, и као „лек за душу” утиче да се наше емотивно стање и расположење „поправе”.

Данашње дете и данашњи човек концентрисани су само на оно што их окружује. Крајње прагматичан начин размишљања доприноси жељи да верујемо и поштујемо само оно што видимо, те у овом тренутку, без помоћи искуснијих у сферама „виђења” нисмо у стању да пониремо у дубља значења и симболе који су доступни (а)перцепцијом православне духовне музике. Стручњаци америчке академије за психијатрију деце и адолесцената закључују да музика деструктивне природе обично није штодљива за тинејџере чији је живот балансиран и здрав. Али, ако је тинејџер упорно заокупљен музиком која има озбиљно деструктивне теме и ако се идентификују промене у понашању, изолација, депресија, алкохол и друге врсте порока – зависности, требало би обратити пажњу. Према њиховим речима, духовна музика у оваквим случајевима, ако је на време предочена и доступна, може имати благотворан утицај⁶ (Palmer 2003: 7).

Савремени едукатор, активиста и писац Паркер Палмер (Parker Palmer) подстиче принцип holistic образована, истичући духовне вредности које су изгубљене из вида у данашњем образовном систему (Palmer 2003: 11). Духовне вредности отварају пут ка истини, не диктирају нам куда морамо ићи, већ дају путоказе ка стицању знања и вештина потребних за смислен живот. Духовност, о којој говори Палмер, охрабрује човека за суочавање са различитостима и конфликтима са којима се сусреће, за увиђање и толерисање онога што не може да се разуме и прихватање противуречности на које се наилази у различитим

6 Истраживања показују да особе које негују духовне црте свога карактера имају мање проблема са депресијом и анксиозношћу, и у здрављу, и у болести. Међу њима је такође забележен мањи постотак покушаја самоубиства, криминалног понашања, прибегавања зависностима, ризичном и неморалном понашању. Продуховљени људи имају срећнији брак, бољу међуљудску комуникацију, мање су конфликтни и поседују већи оптимизам у свим животним ситуацијама.

животним ситуацијама (Палмер 2003: 10). Он такође сматра да дубока људска повезаност (ученик–наставник), а не само молитва, „доведе Бога на земљу”. Као и Ј. С. Бах (Johann Sebastian Bach), П. Палмер дели идеале – да су сва креативна, значајна и велика дела на земљи инспирисана Богом. Као што је ваздух неопходан телу, тако је и Бог неопходан души (Кронштатски 2011: 10).

Заступљеност православне духовне музике у оквиру званичног Наставног програма предмета Музичка култура

Сада се поставља логично питање: да ли и колико су креатори Наставног програма за поједине разреде основне школе из предмета Музичка култура имали у виду потенцијалне позитивне ефекте који се могу остварити артикулисаним методичким приступом овим наставним садржајима или је, можда, њихов приступ концепцији Наставних програма био доминантно формалистички? Увидом у наставне програме свих разреда, формира се закључак овога другог типа. Указујемо и зашто. Захтеви, у оквиру званичних активности програма, сугеришу наставнику слободан избор када су у питању предложене песме, али са назнаком да у наставничком раду буду заступљене „уметничке, народне, пригодне песме савремених дечјих композитора, као и композиције са фестивала дечјег музичког стваралаштва које су стварала деца. Ради актуелизације програма наставник може научити ученике да певају и понеку песму која се не налази међу предложеним композицијама, ако то одговара циљу и задацима предмета и ако одговара критеријуму васпитне и уметничке вредности” (Наставни програм за предмет Музичка култура 2017).

Намеће се закључак да свесног и методички артикулисаног позиционирања духовних песама ипак нема. У нижим разредима основне школе (I–IV) препоручене духовне композиције за певање понављају се, са одређеним проширењем, кроз све разреде. Поред обавезне *Химне Светом Сави*, у првом разреду за певање су предвиђене и народне црквене песме: *Ој, бадњаче, бадњаче, Помози нам Вишњи Боже*. У другом разреду: *Ој бадњаче, бадњаче, Помози нам Вишњи Боже, Божићна џесма*. Само је једна песма, *Божићна џесма – народна* (Бијело поље), предвиђена за певање у трећем разреду, и две духовне песме у четвртном разреду: *Ко удара шако позно* Војислава Илића, и *На Светиога Саву* Божидача Станчића. (Наставни програм за предмет Музичка култура 2017).

Богатији репертоар уочљив је код композиција предвиђених за слушање музике: *На Божић, Свјатии мученици* (песме за резање колача) Мите Топаловића у првом разреду, *Молишва* Јосифа Маринковића, *Свјатии мученици* (песме за резање колача), у другом разреду, *Српски киноник*,⁷ *Хвалишће* (непознат аутор) у четвртном разреду и, поред *Светосавске химне* (обавезна за певање и слушање у свим разредима), *Херувимска џесма* Николе Србина. Иако репетитивног карактера, избор се може сматрати задовољавајућим. Сугеришемо да би приликом одабира песама, нарочито за најмлађи школски узраст, највише требало водити рачуна о васпитној и образовној садржини литерарног текста, певљивости и памтљивости мелодијске линије.

Потпуно одсуство православне духовне музике видљиво је у оквиру списка препоручених композиција за певање у петом и шестом разреду основне школе, где у оба разреда није предвиђена нити једна духовна песма за певање.

7 Причасни стих, углавном је преузет из *Светиога писма* и пева се одређеним мелодијама.

Констатујемо да је идентична ситуација и са слушањем музике (осим *Химне Светиом Сави*), док је само једна композиција, *Ошче наш* Јосифа Маринковића предвиђена за сушање музике у шестом разреду основне школе. Оваквим приступом занемарени су основни циљеви предмета исказани кроз формулацију да је ученике потребно „упознати са музичком традицијом и културом свога и других народа” (Наставни програм за предмет Музичка култура 2017).

Наставни садржаји предмета Музичка култура у седмом разреду основне школе фокусирани су на упознавање музике различитих стилских епоха. Православна духовна музика приказује се кроз историјски контекст и детаљно обрађује кроз упознавање са музиком средњег века. Наставни садржаји усмерени су на упознавање са основама хришћанске музике (појам *Осмогласник*, облици црквеног певања код православних народа: *литургија* и *њени делови*, *врсте црквених песама*: *химна*, *тројар*, *стихира*, *ирмос*) и теме која је конципирана као *Музика на тилу Србије*. У седмом разреду ученици се упознају са развојем православне црквене музике од XIII до XVIII века, са утицајима византијске музике на стварање српске црквене музике, духовним центрима у турском периоду и развојем црквене музике након Велике сеобе Срба. Одређени број духовних песама предвиђен је и за певање: *Божиху наша радости*, *Алилуја* Исајије Србина, *Помози нам драги Боже* Корнелија Станковића, *Многаја љеша*; *Тројар за Божић*; *Тројар Светиом Сави*; *Буди имја Господње* Ст. Ст. Мокрањаца (одломак из Литургије) и две композиције за рад хорова – *Боже правде* Даворина Јенка и *Тебе појем* Ст. Ст. Мокрањаца. Све напред поменуте композиције дословно су поновљене у осмом разреду основне школе. Одређена „иновативност” огледа се у проширеним задацима и сугестији да се све песме из седмог разреда основне школе у осмом разреду могу користити и за певање и свирање. Значајно је указати да су две нове композиције: *Славска* и *Тебе појем* Ст. Ст. Мокрањаца предвиђене за рад школских хорова у осмом разреду. Изостанак наставних садржаја, јасних методичких приступа, артикулисаних циљева и репетитивност препоручених композиција за певање, слушање и свирање, указују на формалистички приступ овим наставним садржајима и у вишим разредима основне школе. Садржаје православне духовне музике потребно је тематски везати за годишњи циклус богослужења, а примат указати певању приликом празновања највећих празника у Српској православној цркви (Божић и Васкрс). Такав приступ омогућава снажан религијски израз који ће на основношколско дете снажно деловати и доприносити развоју православног верског сензибилитета.

Наставници предмета Музичка култура и Веронаука указују на непостојање међупредметне корелације и деле сличне ставове: недовољно познају основе православне вере; једногласни су у констатацији да православно духовну музику не познају довољно (наставници музике); недовољно познају основе музичке писмености и музичку уметност; не владају свирањем на инструменту; не познају методичке приступе обради појединих садржаја из предмета музичка култура (наставници веронауке). Али наглашавају да „дете разуме чисту емоцију, љубав коју певањем може да искаже Богу и коју повратно добија од Бога. Вера, музика, певање, све то чини испреплетано клупко и веома је тешко раздвојити те параметре”.⁸ Значајно је истаћи да наставници Веронауке сугеришу да се

8 „Детету је тешко да разуме религиозност, побожност и вероисповедање. Наставна тема о стварању света је веома опширна, али са прикладном песмом нпр. *Створио је Бог* и сличним, лакше се приближава наставни садржај. Настава музике требала би да прати сваку или бар сваку другу

поједине теме из националне и црквене историје лакше обрађују, ако је усвајање наставних садржаја организовано кроз активност певања. Емотивни осећај/доживљај формиран певањем, значајно ће допринети већој трајности знања (бивши ученици радо су се присећали часова певања на предмету Веронаука и истичали да су им научене песме (*Са Косова зора свиће; Божић, Божић благи дан; Песма цара Лазара* и др.) помогле да формирају осећај припадности националној и верској заједници.

Заједничке премисе наставника музике и веронауке огледају се у следећем: 1) деца су на часовима оба предмета приликом певања и слушања црквених песама постајала мирнија (независно од врсте песме – *народна побожна песма* или *напева из црквеног богослужења*); 2) певљиве мелодије црквених песама доприносе да се певана поука или наставни садржај лако усвоји; 3) мелодије из традиционалног црквеног певања код деце развијају побожност; 4) црквена песма учи децу да постану добри људи, *покреће их ка добром*; 5) развијају се постојеће и стичу нове врлине; 6) формира се правилни систем вредности; 7) деца се уче упорности, истрајности, лакше прихватају другу децу и остварују веће јединство међу децом; 8) развијају се религијска осећања (постају верујући људи) и интензивно се формира осећај припадности свом народу.

Закључак

Јасно је – универзални Наставни програм тешко је, а вероватно и немогуће, концепирати. Које параметре применити за одабир најрепрезентативнијих наставних садржаја неопходних за целовит развој дечјег бића и како усмеравати данашњу просветно-педагошку делатност у времену промењених система вредности – питања су на која је тешко дати валидне одговоре. Разумевање православља и православне духовне музике код основношколског детета одвија се постепено, узрастањем унутрашњег бића и јачањем индивидуалних духовних капацитета. Религијски садржаји удружени са песмом будиће не само код детета или групе верника, већ и код других социолошких група, свесно или подсвесно, интересовања за унутрашње биће, жељу да се кроз Господа упознајемо са самим собом и спознајемо свет непроцењиве лепоте и мира, који се тешко са било чиме може упоредити.

ЛИТЕРАТУРА:

- Васиљевић 1997: З. Васиљевић, *Музичка настава у основној школи* недак и сад: историјски осврт, *Настава и васпитање*, XLVI, 2–3, Београд: Педагошко друштво Србије, 219–227.
- Гавриловић 1984: Н. Гавриловић, *Карловачка богословија (1794–1920)*, Сремски Карловци: Српска православна богословија Светог Арсенија.
- Калезић 2002: Д. Калезић, *Православна енциклопедија*, књ. 1, Београд: Савремена администрација, 608.
- Кронштатски 2011: Свети Ј. Кронштатски, *У светишу молитве*, Превлака: Манастир Светог Архангела Михаила.

наставну тему из предмета Веронаука. Педагошка искуства показују да су такви резултати најбољи и за ђаке и за вероучитеље⁹ (поједини коментари наставника Веронауке).

- Мандић 2010: Б. Мандић, Корене развоја српске музичке педагогије потражимо у настави црквеног певања, у: Г. Каран (ред), *Зборник XII педагошког форума*, Од импресије до експресије, Београд: Факултет музичке уметности, 217–222.
- Маџаревић 2002: Г. Маџаревић, *Православна енциклопедија*, књ. 1, Београд: Савремена администрација, 607.
- Наставни програми за предмете Музичка култура и Веронаука 2017, <http://www.zuov.gov.rs/poslovi/nastavni-planovi/nastavni-planovi-os-i-ss/>, (септембар, 20. 9. 2016).
- Палмер 2003: Р. Palmer, Teaching with Heart and Soul, *Journal of Teacher Education*, 1, New York <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022487103257359>, (април 12. 4. 2017).
- Поповић 1993: Архимандрит Ј. Поповић, *Свјетосавље као философија живота*, Ваљево: Манастир Ћелије.
- Ђунковић 1971: С. Ђунковић, *Школство и просвета у Србији у XIX веку*, Београд: Педагошки музеј.
- Флоренски 2000: П. Флоренски, *Иконошас*, Никшић: Јасен.

REPRESENTATION OF ORTHODOX SPIRITUAL MUSIC IN COURSE CONTENT OF MUSIC CULTURE

Summary

The development of electronic media in the second half of the 20th century initiated revolutionary steps considering the presence of music in everyday life. Different music genres, easily accessible to many people, have never dominated that much in the history of mankind as it is today. In contrast to the current music social norms, primary school system, within certain segments of the formal curriculum of music culture subjects, is directed to a more comprehensive consideration of music teaching through exploring stylistic periods, composer's creativity, access to treatment and understanding of musical genres. By examination of the current curriculum of the music culture subjects, it has been noticed an uneven approach to the treatment of Orthodox spiritual music through all grades of primary school. By using methods of deduction, analysis and synthesis there have been formed conclusions which initiate the need towards formation of rounded thematic units, as part of the official curriculum, which would enable primary school population to gain higher level of understanding and more striking emotional experience of Orthodox spiritual music.

Key words: Orthodox spiritual music, music culture, teaching, curriculum, spirituality

Biljana Lj. Mandić

Срђан В. ТЕПАРИЋ¹
 Универзитет Уметности у Београду
 Факултет музичке уметности
 Кашегра за музичку теорију

О ЧЕМУ ЋУТИ МУЗИЧКА ТЕОРИЈА?

О чему ћути музичка теорија? Заправо, не ћути уопште. Из данашње перспективе, чини се да је ова дисциплина зашла у све области људске делатности. Музика као временски процес, музика као структура, музика као значење, само су неке од најширих области којима се музичка теорија бавила последњих стотинак година. Можда би право питање за музичку теорију било – на који начин ова научна дисциплина објашњава неисказиво, и ако не објашњава, зашто ћути о њему? Или, још прецизније, на који начин се на граматичком нивоу могу објаснити апстрактна садржинска својства које музика по себи поседује? Свако би на ово одговорио – Сизифов посао – јер таква музичка својства нису речима објашњива. Иако се позиција музичког теоретичара чини немогућом, чињеница садржаја ипак се не мора прећуткивати и уз добру методологију могла би бити објашњива.

Кључне речи: музичка теорија, педагогија, музикологија, стратегије

Разматрати питање теме скупа „О чему ћути музичка теорија” уопште се не чини лаким, штавише, намеће се дилема да ли је уопште могуће поставити такво питање. Бићемо мало претенциозни и усудићемо се да помислимо да ће неко овај текст читати за рецимо педесет година – том читаоцу оваква прва реченица вероватно ће бити и помало смешна. Последњих деценија дошло је до праве експанзије најразличитијих приступа овој научној грани, те се чини да је већина могућих питања већ одавно постављена. Свакако, одговори на њих могли би бити предмет расправе и о томе говори већина наших радова које излажемо на конференцијама сличним овој. За постављене хипотезе обично се мисли, ово је оно о чему је ћутала музичка теорија, а сада баш мој рад говори о томе! Врло лако, могла би да настане обимна студија, са набрајањима различитих аналитичких метода које дају одговоре на најразноврснија питања које музичка теорија никада није постављала. О чему данас ћути музичка теорија свакако је изазовније питање, а овом приликом покушаћемо нешто да кажемо о томе. Настојимо да покажемо да оно о чему ћути музичка теорија није ствар њеног предмета, већ методологије, или, још прецизније, недостатка методологије. Питања која музичка теорија поставља у вези са предметима свог интересовања сасвим су слободна; начини на које долази до одговора, управо се тичу онога што не би смело да буде прећутано. Овим наравно није речено ништа ново, али, повремено преиспитивање и разматрање могућих усмерења ове дисциплине свакако је пожељно.

Најопштију дефиницију музичке теорије доноси *Grove Dictionary of Music*: „Под теоријом се данас подразумева проучавање музичке структуре. Оно се може поделити на мелодију, ритам, контрапункт, хармонију и форму, али ови елементи се тешко могу раздвојити један од другог и из њиховог контекста. На фундаменталнијем нивоу, теорија укључује разматрања тоналних система,

¹ teparic@gmail.com

лествица, мелодија, интервала, консонанци, дисонанци, пропорцију дужина и акустику поретка висина” (Grove 2001: 359). Као што се да приметити, ова дефиниција музичку теорију посматра као дисциплину која се бави основним музичким својствима, те би из овога могло да се схвати да је циљ музичке теорије бављење музичким феноменима уз разматрање знања, која би најпре могла да се примене у педагошку сврху. Још од Аристидија Квинтилијануса музичка теорија дели се на теоретски и практични део. Теоретски део, даље се дели на две гране, природну, у коју спада све оно што спада у природу звука по себи, и аритметичку грану. Друга грана је техничка, а у њу спадају хармонија, ритам и музика. Практични део музичке теорије Аристид је поделио на композициону и извођачку грану (Grove 2001: 360). И заиста, вековима је музичка теорија била практична дисциплина, што је једним својим значајним делом остала и до данас, када такође можемо да говоримо о две линије њеног постојања. Једна је академска, друга је теорија као самостална дисциплина. Њен самостални развој започиње педесетих година XX века, најпре у Сједињеним Америчким Државама.

За разлику од историјске музикологије, музичка теорија је аисторијска наука. Њен основни циљ био би систематизовање различитих историјских модела до нивоа универзалности, чиме би се они учинили доступним за компарацију. Још је Адлер напомињао да процес сазнавања започиње разматрањем чињеница до којих се долази поређењем (Адлер 1885: 15). Последња степеница тиче се утврђивања циља претпоставке од које се кренуло, а у вези је са проучавањем неког феномена који може да се веже за различите домене људског деловања. Уколико се посматра на овај начин, музичка теорија у себи носи јак херменевтички потенцијал. Располагање тезом, њено растављање на саставне делове и поновно спајање уз чињеницу тумачења, све то указује на научни потенцијал ове дисциплине. И поред тога, на конференцијама као што је ова, колико смо само пута бивали сведоци бављења музичком теоријом која остаје само на првом степену. Ово би могло да се оправда чињеницом да се музичком теоријом, као научном дисциплином, у нашој средини системски почело бавити тек од скоро. Научна Катедра за музичку теорију на Факултету музичке уметности основана је 2008. године, а настала је од некадашње Катедре за теоријске предмете. Практично нова научна дисциплина у нашој средини требало би да се са Факултета музичке уметности у Београду шири и ка другим високошколским установама. Нова знања, временом би требало да постану саставни део педагошке праксе на свим нивоима. У обрнутом случају, из позиције уздизања педагошке теорије на пиједестал научног испитивања, логично се јавља питање, тачније зачуђеност, о чему све ћути музичка теорија. Када се из позиције дескриптивног препричавања традиционалних аналитичких поступака који се изучавају у оквиру хармоније, музичких облика и контрапункта поставе одређена питања, јасно је да на многа питања нећемо добити одговоре. Уколико се у анализи намеће чињеница да је, рецимо, неки тематски део композиције важнији од нетематског, или да се у оквиру трозвучне хармоније не убрајају ванакордски тонови, јасне су мане традиционалне анализе и, самим тим, прећуткивања одређених појава које се не уклапају у њене оквири. Наравно, теоретичари широм света посетили су за сопственим методама, које откривају само одређени аспект музике, а увођењем таквих метода у образовни систем будућим аналитичарима отвориће се читав један нови свет. Само научно потврђене теорије могу да постану део педагошке праксе. Обрнути редослед не би био сврсисходан.

Однос између музичке теорије и анализе свакако је нужан, јер анализа испитује оно што теорија поставља као хипотезу. Али ипак, није увек баш тако. Иако делује апсурдно, често се заборавља да циљ музичке анализе не само да не сме да се сматра коначним, већ је таква претпоставка потпуно погрешна. Оно у чему анализа донекле може бити коначна јесу унапред постављени теоријски предуслови и очекивања. Иако ништа ново није речено, овај предуслов за бављење музичком анализом често се заборавља, те отуда долази до ригидних ставова и исувише формалистичких теорија усмерених искључиво на проучавање издвојених, чисто музичких параметара. На тај начин, теорија постаје сама себи циљ, а анализа постаје више енигматска разонода него средство спознаје. Спознаја би се односила на питања – како схватити уметност и како научити да је схватимо. Главни циљ анализе требало би да буде следећи: досегнути до емоционалног или естетског садржаја музичког дела. За озбиљно и научно бављење музичком теоријом, требало би се држати следећих премиса: не постоје унапред детерминисане, непромењиве универзалне истине. Свака музичка теорија заснована на оваквим постулатима против је саме природе музичке теорије. Музичко дело и његово тумачење релевантно је не због коначног, већ због бесконачног броја могућих тумачења. Музичка теорија, дакле, није усмерена само на музички образац, на звук као такав са свим својим својствима. Индивидуалне компетенције, у споју са аналитичком праксом, доводе до сазнања које музички теоретичар уграђује у већ постојећа, раније истражена музичка искуства.

Посматрати музичку теорију као исувише општу, педагошку дисциплину свакако представља екстрем који би требало избегавати. Међутим, постоји један други екстрем о којем нисмо говорили. То су они случајеви када музичка теорија, као научна дисциплина, прелази у апстрактно и слабо примењиво разматрање, које у потпуности губи контакт са уметничком праксом. У том смислу, све већа је потреба за повезивањем музичке теорије са другим дисциплинама. Заправо, ово је најлогичнији, па можда и једини могући пут за њен развој. Пре свега, под овим подразумевам што веће зближавање ове дисциплине са музикологијом, као и потенцирање њеног херменевског усмерења. Музичка теорија подразумева анализу, док музикологија анализу користи на мање ригорозан начин. Анализа и тумачење, степен коришћења ове две алатке, одређује и разлику између музичке теорије и музикологије. На том степену међусобног преклапања, долази до спајања ове две дисциплине, иако ми није циљ да призивам Адлера, и успостављања једне опште науке о музици. Преклапања треба да постоје по себи, и у том смислу, требало би бити отворен за најразличитије интердисциплинарне упливе.

Крајем осамдесетих година XX века музичка теорија продира у различита интердисциплинарна поља. Осим залажења у поље лингвистике, на чијим постулатима су француски семиотичари попут Натјеза (Jean-Jacques Nattiez) и Ривеа (Nicolas Ruwet) изградили своје аналитичке методе, све чешће се сусрећемо и са дисциплинама попут психоакустике, психологије, естетике, залажења у наративне теорије, компјутерске апликације и тако даље. У таквим покушајима долази и до одвајања анализе од „музичких” квалитета. Рецимо, неоримановци попут Дејвида Луина (David Lewin), Ричарда Кона (Richard Cohn), Брајана Хајера (Brian Hyer) или Џона Клафа (John Clough) Риманове теорије о функционалној хармонији унапређују уз помоћ алгебарских теорија. Још очигледнији пример, залажење у математичку апстракцију, представља веома популарна сет-теорија и анализе Милтона Бебита (Milton Babbitt), Алена Форта (Allen Forte) и других (Cook, Pople 2004). С друге стране, постоје теорије које су усмерене ка значењу

и нарочито су популарне последњих деценија. Својеврсном претечом семантичког усмерења музичке теорије могли би да се сматрају увиди Леонарда Мејера (Leonard Meyer), са својом психостилистички заснованом теоријом и добро утврђеним методолошким апаратом (Cook 1994). У последње време, Нова музикологија оставила је битан траг у савременој музичкој теорији, нарочито на пољу проучавања музичког значења. Све мање се у музичкој теорији поставља питање да ли музика нешто значи, већ, напротив, *a priori* се полази од претпоставке да је одређено значење иманентно, али да треба одговорити на питање где се оно у ствари налази. У том смислу, индикативне су анализе Лидова (David Lidov), који говори о два комплементарна аспекта синтаксе, о цртежу и граматичици. Хатен (Robert Hatten) полази од теорије маркираности и тај појам комбинuje са концептима топика, геста, корелација и тропа. Да и сами теоретичари могу да мењају своје полазишне тачке, најбоље говори пример Ера Тарастиија (Eero Tarasti), који је, преузимајући Грејмасову теорију изотопа (Algirdas Julien Greimas), разрадио сопствени метод у циљу проучавања наративности, са добро одређеним модалитетима и разрађеном методологијом. Нешто касније, аутор напушта ову концепцију. Полазна основа Тарастиијеве теорије више није лингвистичко-семиотичка, већ се његова семиотика окреће филозофској идеји Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) о Дазајну, бићу у трансценденцији (*Da-Sein, Ту-биће*). Окретање ка херменеутици, спољашњим својствима знакова, ка њиховим модалитетима и трансферима у сфере негације или афирмације, крупан су искорак од знаковног међудејства које се одвија унутар синтаксе. Ипак, у другом случају, Тарастиија није понудио неку релевантнију методолошку поставку (Tarasti 2000).

Бројна су полазишта музичке теорије и она овде не могу бити детаљније разматрана. Поменимо проучавања везана за појам енергије у музици, различита психолошка полазишта везана за структуралну психологију, гештalt психологију, бихевиоризам, когнитивну психологију. Сажимајући све изречено, доћи ћемо до одговора на питање о чему ћути музичка теорија. Очигледно је да се ова дисциплина креће у широком пољу, од педагошког до научног. У случају када теорија као педагошка дисциплина покушава да тумачи одређене музичке феномене, долази се до једнострано усмерених одговора који тешко могу бити релевантни. У другом случају, теорија често прелази у апстракцију и постаје сама себи сврха. Свака музичка теорија требало би да да одговор на следеће питање: које су то стратегије уз помоћу којих се достиже оно што смо хипотезом поставили као предмет нашег проучавања. Била наша поставка психолошка, значењска, формалистичка или чисто структуралистичка, стратегије су те које доводе до евентуалног остварења онога што смо приметили. Једна иста, или комбинација више истих стратегија, велики број поступака сврстава у исту раван – раван правила (Леонард Мејер стратегије дефинише као „композиционе изборе направљене унутар могућности установљених од правила стила [...] За сваки број правила постоји могућност безброј стратегија које још увек нису постављене.” Мејер: 1996: 20). Дакле, нужно је активирати идеалну везу између музичке анализе и теорије којом је поткрепљена. У том смислу, сматраћемо да решење које нудимо најбоље можемо потврдити сопственим примером. Проучавајући везе између музичких знакова прошлости са модернистичким знаковима тоналне музике прве половине XX века, у докторској тези *Ресемантизација ѿноналности прве ѿловине XX века*, бавио сам се стратегијама значењских промена музичких знакова (Тепарић 2016). Анализа великог броја примера показала је да је исказе унутар којих долази до знаковног међудејства могуће хијерархизовати. Следећи

корак био је испитивање међудејства знакова, чиме се дошло до увек истих стратегија презначења. Након утврђивања ових чињеница, могуће је било позабавити се и тумачењем резултата, чиме је теза о међудејству старих и нових знакова надограђена новим сазнањима до којих се дошло уз помоћ музичке анализе. Док музикологија нема обавезу активирања стратегија, задатак музичке теорије јесте да стратегије открива, проучава и тумачи. Свако њихово прећуткивање, у мору постојећих концепата, може да наведе на два закључка: или се толико претерало са спекулацијама да је теорија постала сама себи сврха, или је реч о лошој теорији. Пошто је критика без икаквог решења такође одраз лошег васпитања и сумњиве теорије, на крају овог текста, дајемо и сопствени, конкретан пример, у којем се говори о стратегијама, а који је део наше докторске тезе.

Теза је следећа. Постоји претпоставка да стари тонални знакови, уз помоћ одређених стратегија, бивају ресемантизовани и преусмерени као модерничке вредности. Почетак II става концерта за клавсен и оркестар (*Concert champêtre*) Франсиса Пуленка (Francis Poulenc) готово у потпуности указује на *пасторал* Купреновог стила са карактеристичном „осећајном” мелодијом италијанског типа (т. 1–16), датом у шестосминском такту и са фигуром сичилијане. Тема је у форми песме прелазног типа (а т. 1–4, а1 т. 4–8, б т. 8–12, а2 т. 12–16). Хармонија подржава мелодијска кретања на такав начин да се стварају полумаркирани знакови: тон доминанте ге-мола третира се као задржична нона у оквиру акорда субдоминанте (т. 2; у т. 14 субдоминантни нонакорд је дурски). Термин полумаркирани одређује знак који је историјски препознатљив и указује на језичко-стилску имитацију. Овде се поново намеће питање како замишљени маркирани знак постаје полумаркирани. Уз помоћ стратегија, свакако, а до стратегија се долази анализом. Очигледно је прожимање природног и хармонског мола (т. 6, молска доминанта; т. 8, дурска), а појава доминантине доминанте припремљена је полуумањеним септакордом IID (т. 7). И најзад, у одступања од просечног вида хармонизације молске теме друге половине XVII и прве половине XVIII века спада и значајно иступање у фригијску област, чији је акорд припремљен појавом доминанте (т. 9–11). Карактеристичан знак молске тоналности у овом периоду, иступање у фригијску сферу, бива подвргнут стратегији која је у тези названа *модуларизација*, те се поменути веза понавља три пута. Овом окружењу требало би додати директно супротстављање дура и мола мутацијом тоничне терце (т. 11), традиционални вид проширења тоналитета са појавом тзв. миксолидијског иступања (веза DS–S, т. 13–14), уз поновно прожимање дура и мола појавом нонакорда дурске субдоминанте. Слично као и у уводу I става, појава солистичког инструмента у даљем току (од т. 17), доноси знатније удаљење у односу на постављену парадигму, звучну слику барока. Механичко понављање и стратегија *модуларизације*, која се јавља у моменту појаве клавсена, односи се на инсистирање на вези тонике и доминанте – мисли се на интензивiranу смену тоничне терце и доминантног квинтног двозвука ге-мола (у једном моменту се јавља и тонична терца Ге-дура!), а затим и еф-мола (т. 17–19). Као што се може приметити, модернизам Пуланка напада неке од најбазичнијих и најопштијих поступака традиције, попут понављања најтипичнијег функционалног односа тоника – доминанта. Проток полумаркираних знакова знатно је израженији у даљем току, од почетне теме у терцном тоналитету у бе-молу (т. 24), што је тоналитет претходно припремљен у такту 20. Овакво уздизање праћено је *tutti* звуком оркестра и продором засићеније хармоније, којом се призивају средства осећајног стила, а донекле и формације

романтизма, о чему говори мноштво ванакордских тонова инволвираних у терцне акордске структуре. Енхармонска модулација у Дес-дур преко умањеног септакорда (бе: VIID~Дес: VIID, т. 30), затим модулација у Ас-дур (фригијска тонална област у односу на почетни ге-мол) и појава акордске хроматике (т. 33–34), такође говори о егземплификацији универзално романтичарског модела. После субдоминанте Ас-дура следе праве романтичарске везе одређене хроматским кретањем фагота: *дес-це – це – бе*, које, најзад, воде у завршно каденцирање (т. 35–36). На прожимање, тачније постављање једног поред другог, *модела* барокног комплекса осећајног стила са *моделом* формације романтизма, у оба случаја указују звучне структуре које се доживљавају као полумаркирани знакови. У основи лудичке имитације стила лежи стратегија *моштивизације* неког општег језичко-стилског својства, као и још једне стратегија – *фрагментација* основних својстава референце. Ова стратегија указује на увођење сличних, али не и опречних знаковних особина. Лудичко у једном моменту прелази у подругливо (т. 24). Појава теме у терцном бе-молу банализује контекст осећајности ефектом честим и у популарној музици, простом појавом главног тематског материјала на „већој” тонској висини, па самим тим и у другом тоналитету. При том, подругливој имитацији – шаржи доприноси и својеврсно презасићење које ствара претерано сентиментализован призвук непримерен контексту XVIII века, али без угрожавања првобитно постављене теме која је и даље јасно препознатљива. Дакле, између замишљених старих и нових језичко-стилских знакова у овом примеру стоје стратегије *моштивизације* и *фрагментације*. Резултат су стилске имитације, пастиш и шаржа. Теорија која преко стратегија не би конкретно објаснила како се поменуте имитације стварају била би лоша музичка теорија, или најзад, не би била музичка теорија уопште. Примена аналитичког метода ресемантизације указала је да се референце на старе стилове налазе у језику самом, на нивоу означитеља. Као што је рецимо, класични стил заснован на драматургији конфликта који се налази између тоничног и доминантног тоналитета, могло би се рећи и да је онај модернизам који се наводно враћа на тоналност заснован на драматургији која одговара стратегији названој *генерализација*. Другим речима, одређена слика прошлости може се пренети као фрагмент (*фрагментација*), али, са друге стране, неко њено својство може постати нови мотив (*моштивизација*). Свако се од тих својстава, у крајњој линији, генерализује (*генерализација*). Слика је препознатљива и сачувала је својства у односу на „праслику”. Тиме се, наспрам поништавајућег, указује на усвајајући третман прошлости у модернизму. Као што се може видети, стратегија везана за језичко својство појединачног исказа постаје метафора, која би могла да се веже за велики корпус модернистичких исказа. Не улазећи овом приликом много у стратегије поништавајућих сила модернизма (у тези су оне идентификоване као производ деловања стратегије назване *неуштрелизација*), упућујемо на следећа исходишта анализе. Проналажењем поменутих стратегија, како на овом тако и на великом броју других примера, дошло се до извођења универзалних правила која би указивала на начине њиховог комбиновања – рецимо, у конкретном примеру, *фрагментација* и *моштивизација* доводе до *генерализације*. Тиме се дошло и до генералне особине стила. *Генерализација* тако добија универзална својства правила и могла би се усвојити и као један од основних естетских принципа проучаване епохе. Из тога би, као основа за даља проучавања, могле произаћи даље конотације. Дакле, оно о чему је музичка теорија ћутала не тиче се опште познатих тврдњи о последицама третмана прошлости у

модернизму. Трострука релација *језик-стил-значење* и начин њиховог умрежавања уз помоћ стратегија, јесу поље на којем је у конкретном примеру музички теоретичар деловао. У овом случају, оно о чему музичка теорија говори није ствар њеног предмета, већ саме методологије.

ЛИТЕРАТУРА

- Адлер 1885: G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, Leipzig: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, Leipzig.
- Cook 1994: N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Pople 2004: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Мејер 1996: L. Meyer, *Style and Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Тараста 2000: E. Tarasti, *Existential Semiotics* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Тепарић 2016: С Тепарић, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века (1917–1945)*, докторска дисертација.
- Theory, Theorists, *The New Grove Dictionary of Music 2001*: C. Palisca, I. Bent, Oxford: Oxford University Press, 359–385.

WHAT IS THE MUSIC THEORY SILENT ABOUT

Summary

When from the position of the rise of pedagogical theory to the pedestal of scientific inquiry the question of "what is the music theory silent about" arises, there are many doubts. In the case where the theory as a pedagogical discipline attempts to interpret certain musical phenomena, one comes to the one-way responses which can hardly be relevant. In the second case, the theory often goes into abstraction and becomes the very purpose for itself. Every musical theory should answer the following question: what are the strategies by which we have achieved what we have hypothesized as the object of our study. No matter whether our setting be psychological, meaningful, formalistic or purely structuralist, it is strategies that lead to the eventual realization of what we noticed. In this way, we come to the answer to the question posed by the title of the article. Music theory gives answers to countless questions, in case the approach to this discipline is correct.

Key words: music theory, pedagogy, musicology, strategies

Srdan Teparić

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за музичку уметност
 Катедра за музичку теорију и педагозију

„СТАРО” У „НОВИМ ПУТЕВИМА” МУЗИЧКЕ ТЕОРИЈЕ И АНАЛИЗЕ

„Нови путеви” музичке теорије и анализе, почевши од истраживања теоретичара попут Хајнриха Шенкера (Heinrich Schenker), који је међу првима увео револуцију у аналитичке погледе у овој области, представљају измештање из „удобне фотеље” традиционалних аналитичких постулата. Као и у многим другим (научним) областима, све већи продор семиотичких принципа и интердисциплинарних стремљења евидентан је и у музичкој теорији и анализи, те се ова област приближила лингвистици, психоанализи и формалним наукама – методологијама теоретичара међу којима су Томас Клифтон (Thomas Clifton), Леонард Мејер (Leonard Meyer), Рудолф Рети (Rudolph Reti), Милтон Бабит (Milton Babbitt), Фред Лердал (Fred Lerdahl) или Реј Џекендоф (Ray Jackendoff).

Оно што је заједничко за све приступе музичком делу поменутих теоретичара јесте тумачење значања односа елемената музичке форме и музичког израза. Стога, свака од њихових аналитичких метода захтева одређену дозу херменеутике у својој епистемологији. Колико год деловали као „нови”, поменути приступи музичком делу у одређеној се мери заснивају на традиционалним поимањима музичког тока у виду одређења, на пример, хармонске или мотивске прогресије у датој композицији. Стиче се утисак да су сви „нови” путеви музичке теорије и анализе умногоме засновани на „старим”, те да представљају само одређену „надоградњу”, односно ниједан од ових приступа не пружа у потпуности самостално формирање нове аналитичке апаратуре и право „отцепљење” од традиционалних аналитичких поставки, што нужно доводи до питања: у којој мери су „нови” путеви музичке теорије и анализе „нови”?

Кључне речи: музичка теорија, музичка анализа, аналитички метод, музички ток, интерпретација

Музичка теорија и анализа, чини се одувек, имају посебно место у мислима интелектуалног дела друштва. Уколико се присетимо историје музичке уметности, схватићемо да је разматрање музичке законитости било општестандардно у филозофским и педагошким размишљањима, почевши од старих цивилизација. Сматрано је да музичка теорија, а уз њу и анализа, морају бити изучаване како би се постигло комплетно уживање у музици, али и остварио адекватан учинак деловањем музике на све аспекте друштва.

Током развоја музичке уметности, музичка теорија и анализа мењале су се постепено у складу са развојем композиционе мисли и увек су биле присутне у филозофско-естетским расправама о музичком делу. Савремена теорија и анализа, иако прате научне „трендове” данашњице, засноване на многим „новим” епистемолошким приступима који су често интердисциплинарног профила, своје корене ипак налазе у традиционалним приступима многих истраживача. Иако је несумњив допринос остварен од стране многих теоретичара модерног доба, уколико се мало прецизније загледамо у суштину њихових приступа, за

1 radivojevic.maja@yahoo.com

многе можемо утврдити да заправо потичу још из давнина, те су данас вешто огрнуте у „ново рухо”.

Заправо, оно суштинско за сваки писани траг о музичкој теорији/анализи успоставио је још Квинтилијан (Aristedes Quintilianus, око 300. године): знање о музичкој уметности може се поделити на *теоријско* и *ипрактично*. Оно што је Квинтилијан разграничио још током античког периода, у потпуности се пренело на категоризацију свих будућих списа о музици. *Теоријско* знање би се односило на научне погледе на музичка дела кроз анализу његових компоненти, уз разматрање техничких средстава и критички/вредносни осврт. Са друге стране, *ипрактично* знање би обухватило расправу о креативном учинку унутар датог дела (поготово из визуре компоновања), затим педагошкој основи музике (кроз својеврсна упутства и приручнике), али и о функционалности музичког дела и његовој примени унутар датог друштва. Наравно, треба узети у обзир да је оригинална мисао овог аутора морала временом бити проширена додавањем нових параметара које су диктирали услови све „новије” музике и њеног израза (Palisca 2016).

Међутим, посебно „виђење” музичког дела и музичке уметности уопште, стари су теоретичари углавном проматрали кроз призму једне истакнуте области – кроз изучавање хармоније и хармонско-тоналних елемената. Почевши од Питагоре (Pythagoras, шести век п. н. е.; односи бројева и интервала у енхармонској скали), преко Аристоксена (Aristoxenus, четврти век п. н. е.; поставио је темеље посматрања лествица, интервала и звучања), Клеонида (Cleonides, други век; додаје је по полустепен у свакој Аристоксеновој лествици, те проширује њихов опсег), Птоломеја (Claudius Ptolemy, други век; упоређивао је музику са планетарним системом, изградио је *иполохорд* од 15 жица и упоређивао различите дужине жица са затегнутошћу других), Алипија (Alipus, трећи или четврти век; усваја систем од 15 „тоналитета/тоноа” и уводи два симбола за означавање: вокални и инструментални), или поменутог Квинтилијана, сви теоретичари су остваривали посебан приступ хармонској основи музике и законитостима лествица у употреби (Palisca 2016). Теоретичари средњег века и ренесансе, попут Боеција (Boethius, пети век; пет приручника са освртом на грчку теорију, систем „тоналитета/тоноа” назива модусима), Аурелијана из Рима (Aurelianus Reomensis, девети век; окренут ка образовању певача), различитих анонимуса из периода касног средњег века и ренесансе, Уголина из Орвиета (Ugolino da Orvieto, 1380–1457; избацује тетрахордалне лествице и шири опсег лествица дозвољавањем њиховог почетка са де, е, а и бе) или Тинкториса (Johannes Tinctoris, 1472–1484; однос консонантног и дисонантног сазвучја) и Царлина (Giuseffo Zarlino, 1517–1590; штити дијатонско звучање и бави се односима интервала), већином се ослањају на теоријска остварења њихових претходника, те допуњују разматрања хармонских односа гласова унутар композиција, као и структуру лествица и интервала. Музичка форма, ритам или разматрање тематског материјала и даље остају по страни, те још увек не бивају изучавани у засебном контексту (Palisca 2016).

Прву значајнију промену донела је теоријска мисао барокног доба. Дотадашња теоријско-аналитичка разматрања законитости музичке композиције почела су да добијају „оштрије перо”, те су описивања мелодијских и, донекле, композиционих карактеристика почела да попримају праву критичко-аналитичку „ноту” путем успостављања „генерализујућих” правила (шаблона) у контексту датог музичког дела, често применом реторичких принципа. Наиме, право аналитичко разматрање успоставља се тек током осамнаестог века (Бент

2016). Стога, први облици анализе музичког дела, примећени код Бурмајстера (Burmeister), Липиуса (Lippius) или Матесона (Mattheson), усклађени са теоријским разматрањима тадашњег доба, често су подразумевали поделу композиције према поетичко-реторичким принципима. Сматрали су да свако дело мора имати неколико различитих фаза припреме, поставке и обраде датог материјала, чиме се по први пут јасно разматра идеја музичког тока и поставља чврст темељ свим даљим теоријско-аналитичким приступима (Бент 2016).

Даљи развој критички ослобођене теоријске мисли, резултирао је аналитичким принципима који успостављају „велике идеале” анализе музичког дела – хармонску анализу и анализу музичке форме успостављањем формалних образаца – модела, попут сонатног облика или ронда. Аналитичари попут Коха (Koch), Рипела (Riepel), или Рамоа (Rameau) успостављају епистеме знања о музичким компонентама, разматрајући хармонске прогресије, мелодијске контуре, те и њихов учинак унутар једног музичког тока (Бент 2016). Дела се анализирају из различитих визура, којих ће бити, очигледно, све више. Међутим, почетна подела теоријско-аналитичког мишљења на *теоријско* и *пракћично* и даље опстаје унутар густе мреже различитих метода „сецирања” музике. Музички се и даље приступа суштински из истих разлога као некада – или у педагошке или у научне сврхе.

Након вишегодишњег фаворизовања традиционалних аналитичких принципа (мисли се на горе поменута „шаблонска” разматрања), науке о музичкој уметности током двадесетог века мењају постепено установљени дискурс, те се више окрећу ка разматрању музичке логике, естетике, намере, па и перцепције музичког дела. Ову промену условио је, донекле, и развој композиционе технике, чиме „новија” музичка дела више није било могуће анализирати традиционалним аналитичким принципима. Пратећи „научне новитете”, музичка теорија се постепено окреће ка другачијим посматрањима, испитујући логику музичког дела као чиниоца унутар ширег система, а тиме и симболику њеног исказа и перцепцију музичке уметности уопштено.

Тежња целокупног научног света, крајем двадесетог века да се створи јединствени теоријско-аналитички систем, који би био свеобухватан и који би створио савршено средство анализе функционалне у свим погледима, резултирала је лавином новијих, често интердисциплинарних, теоријских приступа. Наиме, семиотички занос с краја двадесетог века ушао је у све сфере науке. Посматрање целокупног света као система знакова и њихових односа, произашло из лингвистичких курсева Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), нашло је своје упориште у готово свим научним сферама, као и у музици. Заправо, музика престаје да буде посматрана као одступање од датог „шаблона” установљеног у традиционалним аналитичким принципима и постаје систем унутар ког владају одређене законитости које тежимо именовати.

Први већи искорак у теоријско-аналитичком кругу представио је Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker), померањем тачке гледишта са штурог „распарчавања” музичког тока на посматрање водеће идеје његовог развоја и самог „покрета” унутар датог музичког дела. Наравно, овакво становиште није подразумевало један апстрактан увид у целокупну проблематику свести о музици, зато Шенкер своје анализе спроводи уз помоћ графичког приказа пролонгација основних хармонских функција у делу, на тај начин приказујући основну идеју музичког тока, односно по први пут аналитички представља начин слушања једног музичког дела (Кук 1987: 27–66).

Прави учинак ове врсте анализе и теоријског приступа био је управо у поменутом мењању погледа на анализирану композицију. Иако се шенкеријанска анализа умногоме служи средствима традиционалне хармонске анализе (управо у функционалном представљању одређених хармонских пролонгација), њен допринос је у томе што сваки акорд није посматран само као такав – није било довољно само његово именовање, већ је смештен у контекст једног већег покрета: покрета *ка* неком будућем циљу (Кук 1987: 27–29). Шенкеријанска анализа, стога, представља, према Николасу Куку (Nicholas Cook), „врсту метафоре према којој је композиција виђена као опширно украшавање једноставних основних хармонских прогресија [...], метафора према којој исти аналитички принципи који се примењују на каденце у строгом контрапункту могу бити примењени *mutatis mutandis*, на широке хармонске структуре комплетних дела” (Кук 1987: 36). Уколико дозволимо себи толику слободу, филозофију шенкеријанског мишљења можемо упоредити још са старим истраживањима античких теоретичара у потрази за логиком музичког тока. Међутим, ако нисмо вољни да толико далеко посежемо за методолошким коренима, свакако се морамо сложити да је за једну солидну анализу овог типа неопходно признавање вредности традиционалног приступа анализи хармонског тока, без које фундаментални акорди не би били препознати као такви. Или можда и би?

Другу битну струју „нових” путева музичке теорије и анализе сачињавају, према Куку, психолошка истраживања унутар музичке анализе. Ова истраживања се односе на испитивање доживљаја саме музике и њених средстава и често су у сукобу са шенкеријанским мишљењем о функционалности „позадинског” унутар самог музичког дела. Неслагања око разумевања и истраживања „начина слушања” најбоље показује мишљење Томаса Клифтона (Thomas Clifton), једног од зачетника „психолошких приступа” музици, који је истакао ману шенкеријанског аналитичког поступка у виду његове ограничености на тоналну музику (Кук 1987: 67–70). Наиме, Клифтон овиме истиче заиста велики пропуст шенкеријанске анализе – због карактеристика *Ursatz*-а и фундаменталне структуре, тонални односи унутар анализиране композиције су неопходни.

Са друге стране, уколико за тренутак занемаримо, очигледно вековима привилеговано, место хармонске анализе и тоналних односа, долазимо до још неких типова теоријско-аналитичких методологија у „групи” психолошких приступа музичком делу. Међу њима су свакако ставови Леонарда Мејера (Leonard Meyer) и Рудолфа Ретија (Rudolph Reti). Мејер, као један од најистакнутијих музичких теоретичара који се бавио питањем перцепције музике и везом емоције и музике, своју анализу спроводи у односу на „очекивања” догађаја унутар музичког тока (Мејер 1986). Наиме, водећи се нормама утврђеним у историјској пракси, Мејер представља анализу очекиваних модела унутар мелодије, односно односом акцентних модела – наглашених и ненаглашених чиниоца и њихових групирања у музичком току (Кук 1987: 70–89).

Са друге стране, Рети издваја мотиве, те музику представља графиконом у форми редуковане партитуре и упоређује везе међу мотивима на плану читаве композиције у покушају да докаже својеврсну „мотивску хомогеност” читавих форми (Кук 1987: 89–115). Иако обојица аутора надограђују шенкеријанску идеју у смислу њене „исправке”, јер покушавају да дају тачније претпоставке о перцепцији музике, ови приступи умногоме само представљају, до одређене мере, симплификацију традиционалних путева анализе музичких планова и компоненти, односно, Мејер представља стилску анализу која одваја мелодијски од

ритмичког плана, а Рети спроводи доследну мотивску анализу, запостављајући све остале аспекте музичког тока.

Оно забрињавајуће, поготово за Мејерово становиште, је заправо поверење у слушаочеву компетенцију, односно теоретичари који се воде оваквим аналитичким приступима, претпостављају да сваки слушалац, без сумње, долази до истог закључка. Оваква анализа нужно подразумева и присуство одређеног степена херменеутике, што поставља даље питања о тачној интерпретацији и уопштено о могућностима за тачном интерпретацијом. Уколико се аналитичар ослања чврсто на већ постојећи корпус знања који би му био неопходан да би могао нешто да „очекује” или „препозна” баш у одређеном делу дате композиције (у Ретијевој анализи се одређена понављања очекују у складу са „познатом” формом), неопходно је признати везу са традиционалном анализом, односно, једна оваква анализа може представити само надоградњу традиционалне анализе.

Супротно овој струји, налазе се аутори који теже апсолутној објективности кроз формалистички приступ. Међу најистакнутијим теоретичарима из ове групе налазе се Милтон Бебит (Milton Babbitt) и Ален Форт (Allen Forte) који су се бавили објективистичким приступом музичком делу – готово компјутерски. Поготово Форт – израчунавањем међуинтервалских односа којима је кроз бројевне шеме упоређива структура музичког тока (и према тематској основи и према форми) спроводи „математички” приказ музичког дела. Још једном, овакав приступ, у многоме инспирисан композиционим карактеристикама серијалне технике показује своје корене чак из античке теорије – где је водећа полемика била управо о интервалским односима тонова једне мелодије.

Интердисциплинарни приступи, који такође стреме објективности, блиски водећим лингвистичким темама семиотике и структурализма уопште, у делима Фреда Лердала (Fred Lerdahl) и Реја Џекендофа (Ray Jackendoff), Жана Жака Натјежа (Jean-Jacques Nattiez), Рејмонда Монела (Raymond Monelle) или Ера Тарастиа (Eero Tarasti), у резултатима у потпуности занемарују традиционалне идеале – не представљају нити форму, нити хармонију или тематску структуру, већ се баве чистим питањем значења унутар музичке уметности. Стога, чак и у најновијем путу науке, враћамо се једној од најстаријих дисциплина филозофског промишљања – херменеутици, а тиме и реторици.

Најновија стремљења у музичкој теорији и анализи се управо ослањају на само питање значења музике, те га постављају као главни задатак који теже да испуне. Поменути аналитички методи управо то чине, само из другачијих визура, чиме се, мора се признати, традиционална анализа није у многоме бавила. Ослањајући се на структуралистичке постулате, ови теоријски приступи тумаче средства музичког изражаја унутар композиције, дотичу се њеног значења расплитањем структурних елемената готово до најситнијих јединица које, налик на речи или чак слоге или слова у лингвистици и књижевности, интерпретирају семиотички и семантички. Оно што овакав приступ „квари”, поред свих тежњи за објективношћу у приступу, јесте управо питање изведеног значења. Како тумачити значење одређеног музичког израза објективно, уколико се сетимо да уметност има задатак да ефективно делује на своју публику?

Наравно, сваки од ових приступа садржи високу дозу научности и сваки јасно поставља принципе путем којих се та значења изводе, али доза сумње ипак опстаје и поред свега тога, јер свако питање значења, чак и поред утврђености „правила” која се при том поштују садрже и релативну слободу у интерпретацији, чиме се нужно објективност приближава субјективним стремљењима. У

овом тренутку је битно представити два „нова” аналитичка приступа која све више владају музичком научном сценом: теоријско-аналитички приступи Кофија Агавуа (Kofi Agawu) и Рејмонда Монела који раде на питању музичких знакова и Ера Тарастиа који се такође бави интерпретацијом музичке семиотике, само на другачији начин.

Наиме, Кофи Агаву међу првим музичким теоретичарима поставља „упутство” читања музичких знакова, нешто чиме су се његови претходници само донекле бавили кроз изучавање музичке логике и донекле приближније тумачењем *мадријализма* у музици. У студији *Играње са знаковима: семиотичка интерпретација класичне музике (Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*; Агаву 1991) Агаву представља листу од 27 различитих топика-знакова, те их приказује на примерима дела класицизма. Надовезујући се на њега, Монел даје свој допринос у студијама о музичким топикама, поготово у *Музичка топика: Лов, војска и пасторала (The Musical Topic: hunt, Military and Pastoral*; Монел 2006) или „Смисао музике: Семиотички есеји” (*The Sense of Music: Semiotic Essays*; Монел 2000). Ови аутори дали су велики допринос тумачењу музичких знакова уз детаљно упутство за њихово опажање. Наравно, ова пракса, иако савим нова, своје корене ипак крије у ранијим тумачењима тонског сликања.

Тарастиа, бавећи се, исто тако, музичком семиотиком, ствара нешто другачији теоријско-аналитички приступ. Овај аутор, разлагањем аналитичког метода на опажање музичког времена, просторности и актаната, тумачи музичко дело као серију поступака ангажовања и дезангажовања поменутих „планова”, те њиховим одношавањем приступа и „декодирању” самог дела (Тарастиа 1994). Овакав „нови” метод заснива се у великој мери управо на традиционалном приступу тумачења музичких планова, али његов допринос је баш у њиховом одношавању, те и интерпретирању њиховог садејства као „значања” гестова које музика производи, за разлику од „старијих” приступа који само ове планове констатују, али не раде са њима ништа даље од њиховог описивања.

Проблематика у „препознавању” одређених чиниоца музичког тока, а тиме и одређене симболе и гестове које музика производи, поготово оних који су везани за стил, покреће лавину нових питања о „новитетима” које овакве анализе доносе. Само питање тачне интерпретације је већ довољно компликовано, поготово уколико се ради о интерпретацији која тежи стилски да буде тачна (што је неопходно при препознавању одређених врста топика код Монела или актаната код Тарастиа). Како успоставити везу са оригиналним контекстом унутар једне композиције и како га препознати? Ово питање даље повлачи са собом и проблематику исправности наше интерпретације у „оригиналном” маниру. Питањем тачне „историјске” интерпретације, бавио се и Ото Кристенсен (Otto M. Christensen), само у нешто другачијем смислу. Фокусиран на област праксе – конкретно на извођење барокне музике, овај аутор је покренуо питање значења музике и њене адекватне интерпретације. Кристенсен је, пратећи истраживања Делијежа (Célestin Deliège), дошао до Рамоових (Jean-Philippe Rameau) ставова да слушаоци, а уз то и, нужно, аналитичари, треба да буду упућени у процес стварања музике како би формирали адекватно мишљење о датом делу, односно ако би на правилан начин прочитали дело које је пред њима (Christensen 1995). Ово имплицира поново на познавање и примену традиционалних аналитичких апаратура којима би једино било могуће тачно „читање” у новом контексту.

Заправо, из свега поменутог можемо закључити да ниједан од „нових” теоријско-аналитичких приступа музичком делу не може бити заиста у потпуности

„нов”, јер се нужно мора ослањати на путеве и достигнућа традиционалних аналитичких методологија, односно, једноставније речено, мора узети у обзир све чему нас историја учи. Свако даље тумачење одређеног музичког дела мора садржати макар и трунку „старог” како би било у потпуности прихваћено као научно адекватно, јер се дуга традиција размишљања о музици не може тек тако заобићи. Са друге стране, сви „нови” аналитички приступи дају „одморан поглед” и једно јасније виђење поетике било ког музичког израза, без обзира на дату актуелност. Сваки од поменутих модерних теоретичара остварио је значајан допринос у својој области захваљујући јединственом аналитичком систему и сваки, на одређени начин, на допуњује оно што је остварено пре њега.

ЛИТЕРАТУРА

- Агаву 1991: K. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton – New York: Princeton University Press.
- Бент 2016: I. D. Bent & Anthony Pople, *Analysis*, *Grove Music Online*, ed. L. Macy
- Кук 1987: N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, London & Melbourne: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Christensen 1995: O. M. Christensen, *Interpretation and meaning in music*, *Musical Signification ed. By Eero Tarasti*, Berlin – New York: Oxford University Press, 81–90.
- Мејер: 1986. L. B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd: Nolit.
- Монел 2000: R. Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton – New York: Princeton University Press.
- Монел 2006: R. Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Палиска 2016: C. V. Palisca, *Theory, theorists*, *Grove Music Online*, ed. L. Macy
- Тараста 1994: E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

”OLD” IN ”NEW PATHWAYS” OF MUSIC THEORY AND ANALYSIS

Summary

”New pathways” of music theory and analysis, starting from music theorists such as Heinrich Schenker, who was among the first that revolutionized analytical views in this area, presents the moving out of ”comfortable zone” of traditional analytical postulates. As in many other (scientific) fields, increasing penetration of semiotic principles and interdisciplinary aspirations is also evident in the music theory and analysis, so this area moved closer to linguistics, psychoanalysis and formal sciences – through methodologies of theorists like Thomas Clifton, Leonard Meyer, Rudolph Reti, Milton Babbitt, Fred Lerdahl or Ray Jackendoff.

What is common to all of these approaches to the musical piece of the aforementioned theorists, is the interpretation of the relationship between elements of musical forms and musical expression. Therefore, each of their analytical methods require a certain amount of hermeneutics in its epistemology. However, no matter how much they appear to be ”new”, these approaches to the musical piece are based on the traditional musical notions and its definitions to some extent, for example, in the interpretation of the chord progression or the motif structure in that exact composition. In fact, it seems that all those ”new pathways” of music theory and analysis are largely based on the ”old” ones, and that they are only an ”upgrade”. That is, none of these approaches provide a fully independent formation of new analytical apparatus and real ”secession” from traditional analytical setting, which necessarily leads to the question: To what extent are the ”new” pathways of music theory and analysis really ”new”?

Keywords: music theory, musical analysis, analytical methods, music flow, interpretation

Maja Radivojević

Јасна С. ВЕЉАНОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за музичку уметност
 Катедра за музичку теорију и педагозију

КОХОВА МУЗИЧКА ТЕОРИЈА ИЗМЕЂУ РЕТОРИКЕ, ГРАМАТИКЕ И УМЕТНОСТИ КОМПОНОВАЊА

У овом раду биће сагледана музичка теорија Хајнриха Кристофа Коха (*Heinrich Christoph Koch*) у циљу да се боље проникне у његов аналитички приступ музичком делу. Наиме, он у своја два веома значајна теоријска остварења – *Музичком лексикону* (*Musikalisches Lexikon*) и *Покушају увода у композицију* (*Versuch einer Anleitung zur Composition*) у три тома, указује на три угла у аналитичкој перцепцији: граматички, реторички и композициони. Граматика се односи на правила и обрађује три сегмента: тонски систем, хармонију и правила мелодијског повезивања тонова. Реторика, у то време, према Коху, још недовољно изучена, показује како граматичка правила морају бити примењена са тим циљем да прилагоде дело одређеној сврси. Она, такође, представља теоријско уопштавање појединачних композиторских решења и укључује пет главних делова и једну помоћну науку: изградњу периода, уметност компоновања, жанровску раслојеност, уређење музичких мисли на нивоу комада, интерпретацију комада и музичку критику. Композициона уметност се, према Коху, једним делом ослања на таленат (*Genie*) композитора, док се други, механички, научни, односи на примену стечених знања, односно на композициону технику, која подразумева познавање граматике и реторике. Циљ овог рада јесте овладавање Коховом аналитичком процедуром и специфичном терминологијом. Фокусираност управо на Коховој теорији неопходна је, поготово у разумевању барокне музике, јер, осим тога што се може сматрати најутицајнијим теоретичарем 18. века, његове теоријске публикације датирају непосредно након завршетка барока у музици (1782–1802), па се сматра да се из визуре те временске дистанце најбоље може сагледати. Такође, с обзиром на то да се Кох у својим радовима ослања на савременике (Форкел, Баумбах) и непосредне претходнике (Зулцер, Матезон), чија остварења у области музичке теорије често цитира, с правом се може рећи да његови ставови представљају сумирање музичко-теоријских увида друге половине 18. века.

Кључне речи: музичка теорија, анализа музичког дела, музичка форма, Хајнрих Кристоф Кох, граматика, реторика, уметност компоновања

УВОД

Целовита анализа било ког музичког дела представља један озбиљан подухват коме се не може приступити без претходног позадинског истраживања, које укључује стил, историјски контекст, као и жанровско окружење. Зато је истраживање које се заснива на проучавању музичког контекста који није у потпуности (или чак није уопште) дефинисан у тренутку његовог настајања осуђено на многе недоумице и погрешна (или можда само лична) тумачења. Музичка анализа, у овом смислу, садржи једну предност и један недостатак. Предност би била исказана у једној њеној дефиницији где она представља „онај део изучавања музике, који као полазну тачку узима пре саму музику, него спољашње факторе” (Бент и Попл 2002: 527). Међутим, иако је било више покушаја, чак и

¹ jasnavejlanovic@gmail.com

веома успешних, да се нотни текст сагледава као апстрактан, сматра се да анализа без разматрања стилског и историјског контекста у коме је дато дело настало не може бити целовита. Недостатак пак представља чињеница да је музичка анализа, схваћена било као самостална наука, било као категорија Музичке теорије, релативно млада, јер датира из позног 19. века. Многе недоумице настале су у том дуализму њене сврхе као средства за учење и као индивидуалне интерпретације оног ко је сагледава, значи када се посматра као дидактичко средство или као научна категорија. На то упозорава и Далхаус када каже: „То на које сегменте се дели музички комад, које су интервалске и ритмичке везе (од скоро бесконачне количине теоријски конструкционих) формално конститутивне и које карактеристике стоје изнад којих као подређених, не важи као приоритетно чврсто и 'објективно', већ зависи минимално делимично, од концепције форме коју доноси онај који је слуша или анализира” (Далхаус 1978: 155–166). Упркос томе што су, како то Штумпф (Carl Stumpf) наводи музичке чињенице увек „ствар погледа и уодношавајућег размишљања”, у овом раду ћемо се осмелити и направити (још један) покушај сагледавања форме пре педагошких постулата утврђених од стране Маркса, који су превладали у свеобухватним уџбеницима музичке форме док су се они још интензивно писали, јер су се уласком у 21. век јавила велика преиспитивања и сумње у вези са тим питањем, па је и тенденција писања таквих уџбеника опала. И, док је музичка анализа делимично настала из музичке критике, несумњиво је да највећи удео у њеном развоју имају различити уџбеници који су подучавали композицији, међу којима је најпознатији Кохов *Покушај увода у композицију (Versuch einer Anleitung zur Composition)*. Музичка естетика сагледава композиције са становишта одређења саме природе музике, дакле бави се спознајом музике, њеним уопштавањем. И музичка критика се бави анализом музичког дела, али са становишта њеног вредновања. Приоритет анализе, међутим, није да вреднује једно дело, иако то несумњиво чини. Чинило би се да је она, ипак, најближа изучавању композиције, јер се, у суштини, посвећује одговору на питање: „како нешто функционише?” (Бент и Попл 2002: 528). Не може се (а можда и не треба!) очекивати објективност у ономе што анализа нуди; она и представља једну индивидуалну интерпретацију музичког дела, ако се посматра у уском смислу. У ширем смислу, у односу на то шта се самом анализом истиче, постоје различите њене врсте: стилска, историјска, формална, гешталт анализа итд. У овом раду сагледаћемо Кохов приступ анализи музичког дела кроз његово поимање теорије музике сачињене из граматике, реторике и уметности компоновања. Размотриће се, затим, његово сагледавање плана и идеје дела и најзад тумачити поједини Далхаусови (Carl Dahlhaus) ставови у вези са Коховим аналитичким погледом на музичко дело.

ГРАМАТИКА И РЕТОРИКА УНУТАР УМЕТНОСТИ КОМПОНОВАЊА У КОХОВОЈ ТЕОРИЈИ

Кох сматра да се композицијом или уметношћу компоновања (*Komposition, Setzkunst*) „не означава ништа друго до уметност да се тонови тако повежу, како би се помоћу њих могла изразити осећања” (Кох 1802: 878). За такво што, према његовом мишљењу, неопходна је композиторова способност да у својој имгинацији од тонова изгради цело дело или такву музичку слику помоћу које ће бити досегнута сврха уметности која ће се при реализацији без изузетка осетити уз помоћ уобичајених знакова. Кох мисли да се формални део уметности

компоновања, или способност да се комади проналазе, не може изучавањем изумети, нити помоћу правила научити и да стога она припада урођеним способностима или генију. Међутим, материјални или механички део уметности компоновања је „наука која се може научити и савладати и на коју се обично мисли када се говори о изучавању композиције” (Кох 1802: 879). Кох стога истиче да би правила компоновања требало поделити на два главна дела: граматiku и реторику. Како реторика није довољно научно обрађена, и материјали леже раштркани ту и тамо, постоји навика да се делови реторике повезују са граматицом. Уметников геније, иако не може бити стечен помоћу изучавања и праћења механичких правила, ипак се не може препустити самом себи, а да притом не дође у опасност да застрани. Кох посебно наглашава да комад у којем, упркос томе што се поштују сва граматичка правила (чист став,² тачан ритам итд.), „не провејава дух уметности, уз додатак генија, није ништа друго до једна школска вежба” (Кох 1802: 880). Доброг познаваоца правила назива добрим контрапунктичарем, а комплетног ствараоца, који осим познавања правила поседује и геније, добрим композитором. Веома је важан његов став да свака грешка коју треба замислити као тонску слику разрађену генијем такође мора бити и логична и оправдана.

Грамматика се, дакле, бави правилима на основу којих, у композиционој уметности, односи између елемената и компонената музике „морају одговарати њиховој најповољнијој употреби, која је испробана од стране многих учитеља музике дугог искуства и од стране целокупних нација, у којима преовладава префињен укус” (Кох 1802: 678). Према Коху грамматика чини главни део композиционе уметности, а подељена је на неколико сегмената. Први обрађује тонски систем, односе његових родова и лествица, као и различите звучне догађаје садржане у њему, издиференцираност ступњева у скалама или интервалима и различитостима самих интервала и односу консонанци и дисонанци. Други сегмент се бави изучавањем хармоније, а трећи мелодијом. Кох напомиње да је Форкел (Johann Nikolaus Forkel) предвидео још три помоћна научна средства: акустику – доктрину звука, канонику – изучавање звука и музичку семиотику (под којом подразумева данашње поимање нотне ортографије). Док је граматичка правилност поткрепљена трудом и надградњом, дотле естетска вредност, супротно граматици, представља „излив генија под налетом доброг укуса”. (Кох 1802: 682) Веома је важна Кохова констатација да грешке у граматици изневеравају очекивања слушалаца и зато је неопходно да композитори држе уметничка дела под контролом посредством разумљивог језика механичког дела изражајних средстава.

За реторику Кох каже да је последња, али не и најмање важна, наука која припада уметности компоновања. Он сматра да су управо према њој „мелодијски делови повезани у једно цело посредством неке одређене сврхе” (Кох 1802: 1251). Разлика између функције граматике и реторике у једном уметничком делу огледа се у томе што се помоћу граматике коригује материјални део уметничког израза, док, супротно томе, реторика потврђује правила, која се у једном делу прилагођавају и прикупљају, сходно реализованој сврси. Он наглашава да је веома велики проблем што су текстови о музичкој реторици раштркани *ту и тамо* и да не постоји студија која би их довела у међусобан контакт. Кох цитира

2 У немачкој музичкој теорији под термином *чисти став* (*reiner Satz*) подразумева се правилно примењена граматика у комаду, са становишта вођења гласова, одабира хармонија, представљања акорада, употребе ванакордских тонова, модулационог плана, застоја (Кох 1802: 1291).

Форкела који у уводу за *Oйшћу исторју музике (Allgemeine Geschichte der Musik)* наглашава да је главна разлика између реторике и граматике у томе што прва у једном ширем смислу изучава уско постављена правила друге. Форкел сматра да она обухвата све што је сврсисходно: за осмишљавање и преуређење главне мисли, за најбољу примену различитих начина писања у музици и за најбољу интерпретацију комада. Кох је сумирао Форкелове ставове и дошао до закључка да се реторика састоји од пет главних делова и једне помоћне науке: грађе музичког периода, музичког начина писања, различитих музичких жанрова, уређења музичких мисли са становишта обима комада, изучавања фигура, интерпретације комада и музичке критике.

Кох сматра да се научна сазнања, произашла из „контекста и чињеница граматичких, реторичких или естетских правила”, означавају општим називом *теорија (Theorie)*, а да се њима супротставља пракса или интерпретација и израда комада.

ИДЕЈА И ПЛАН РЕАЛИЗАЦИЈЕ МУЗИЧКОГ ДЕЛА КОД КОХА

Музички теоретичари 18. века имали су у свом тумачењу композиције другачија сагледавања од теоретичара каснијих векова, будући да се сматрало како је вокална музика приоритетна и надмоћна у односу на инструменталну. Далхаус у вези са тим саопштава: „Реторичко поимање форме, које је инструменталну музику – као звучни говор – уопште првобитно уздигло на ниво предмета естетике и теорије манифестовало се код Јохана Матезона, с једне стране, у покушају да музичке форме рашчлани на основу модела говорног језика, а с друге, у преношењу синтаксичких категорија из говора на музику” (Далхаус 1978: 161). Приликом анализе Марчелове арије Матезон (Johann Mattheson) је набројао шест делова за добро реализовану композицију, у потпуности преузевши реторичке термине *exordium*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*. У егзордијуму се приказује почетак мелодије, њена сврха и целокупна намера. Нарација представља наговештај дискурса. Пропозиција се налази после прве фазе мелодије. Конфирмација помоћу маштовитих понављања представља уметничку потврду пропозиције. Конфутација представља разрешење контрастирајућих музичких идеја, док перорација представља крај или закључак музичког говорништва (Бент и Попл 2002: 530–531). На основу овога се може рећи да је Кох пошао Матезоновим стопама у анализи, али на основу римске реторичке школе, која је поштвала троделну реторику: инвенцију, диспозицију и елокуцију. Њихово књижевно значење је следеће:

- „1. Инвенција – способност налажења и разлагања предмета о којем се говори, што подразумева сакупљање, избор и рашчлањавање грађе која чини садржај говора. 2. Диспозиција – способност распоређивања грађа у говору на јасан и прегледан начин. 3. Елокуција – способност налажења правих речи и њиховог вештог повезивања, што подразумева избор изражајних средстава и њихов распоред” (Лешић 2010: 105).

Вођен овом концепцијом, Кох је план композиције такође осмислио кроз три термина којима се планира музичко дело: од саме идеје до њеног спровођења у дело и довођења до краја. То су замисао (*Anlage*), реализација (*Ausführung*) и разрада (*Ausarbeitung*). Кох сматра да композитор који има намеру да разради неки комад мора најпре одредити крајњи циљ, макар карактер или осећање за које сматра да ће заинтересовати слушаоца, и то све пре него што помисли на средства помоћу којих ће га остварити: „Одређивање карактера или осећања

једног комада, али посебно проналажење тих суштинских делова, помоћу којих ће осећање бити испољено, назива се замишљу комада” (Кох 1802: 147). Кох наглашава да замисао садржи све суштинске делове једног комада. Такође, каже да неадекватна замисао никад не може чинити одлично уметничко дело. Колико је важна замисао, чак и у односу на остале сегменте плана дела – реализацију и разраду, Кох потцртава следећом реченицом: „Тако се, међутим, реализација и разрада комада мењају са укусом времена, док уметничко дело са одличном замишљу остаје трајна вредност” (Кох 1802: 147). Стога је за композитора важно да не приступи раду на осталим сегментима док замисао није доведена у задовољавајуће стање. Веома важно је у овом тренутку нагласити да Кох практично сматра да комад не може бити усавршен у свом току, уколико сама замисао није таква у старту. Такође, он упозорава да лоша замисао може композитору угасити жар за било каквом даљом разрадом и да „споредне лепоте” (мисли се на тематске мисли које се појављују у самом току комада) не могу покрити недостатке замисли, већ сматра да би просто требало одбацити лошу замисао.

Кох обраћа пажњу и на употребу речи *замисао* (*Anlage*) и ван контекста уметничког израза и под њом подразумева одређену склоност према некој ствари. Што значи да ако неко поседује замисао у музици, он „поседује карактеристике помоћу којих ће бити у стању да направи јаке напретке у уметности” (Кох 1802: 148).

За разлику од замисли, у реализацији се суштински делови целог дела расподељују по периодима, „како би испољено осећање добило неопходне модификације, а став садржао материјал за континуирано трајање израза тог осећања” (Кох 1802: 147).

Кох као велики проблем у реализацији једног комада види то што у музици постоји посредник у тумачењу дела – интерпретатор, за разлику од визуелних уметности где је уметнички предмет непосредно уочљив. Колико је то важно, Кох наглашава констатацијом да је завршено дело још увек мртво док се не оживи тумачењем посредника у виду вокала, инструмената. Он, стога, упозорава на двојако тумачење речи реализација (*Ausführung*) у музици:

„1) њоме се служимо како бисмо означили одређени начин обраде комада; каже се, на пример, композитор је неки комад добро реализовао. У овом случају је такође реч о начину, како је композитор спровео главне мисли става у различитим периодима. Ова реч је такође потребна, 2) кад се ради или о интерпретацији појединачног гласа или о заједничкој интерпретацији свих гласова који припадају једном комаду; стога се говори да је неко преузео реализацију неког гласа или да је комад добро реализовао са становишта оркестра, итд.” (Кох 1802: 187–188).

Посао реализације једног комада, са становишта композитора, јесте, дакле, да суштинске делове, који представљају део замисли, доведе у различите везе и да их рашчлани. Кох указује на то да помоћу овог процеса не само што комад добија свој обим, већ такође испољено осећање помоћу њега садржи неопходне модификације и самим тим „материјал за даље трајање”. Такође, ово низање, рашчлањавање и модификација главних мисли, може бити проткано којом споредном мишљу. Кох наглашава да је „овај вид процеса у потпуности усклађен са природом наших осећања, будући да се она увек навраћају на главну мисао која их је изазвала и која ће увек радо њихов предмет посматрати са многих тачака гледишта” (Кох 1802: 188). Сматра да замисао углавном зависи од пуког талента композитора, док је реализација више ствар укуса, и да се у том сегменту жар композитора не сме распламсати и кренути странпутицом, руковођен неком

споредном идејом. Важно је навести да од речи *реализација*, употребљене у контексту једног и другог значења укупно, зависи целокупан дојам једног комада.

Под разрадом комада Кох подразумева „последњу обраду једног уметничког дела, након што се сав распоред и представљање свих делова потпуно формирало, или, другим речима, додавање случајних целина (*zufällige Vollkommenheiten*)” (Кох 1802: 181). Оне, међутим, не треба да засене суштинске делове. Кох под тим подразумева и нпр. „споредне, допуњујуће гласове, који приликом разраде исказују своје постојање. Ту се заокружује оно што је још увек ћошкасто и одстрањују се прегиби који су никли у жару посла. Граматички део целог дела се дотерује” (Кох 1802: 182). Разрада се, стога, према његовом мишљењу бави потпуним завршетком комада. Кох цитира Зулцера (Johann Georg Sulzer), који у *Општој теорији лепих уметности* (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*) упозорава да ни претерана разрада није добра, и да композитор треба да направи избор и да преиспита све остале мале целине, осим оних најсуштинскијих; притом само два типа комада дозвољавају јаку разраду. У питању су „комади код којих се више исцрпљује спољашњи сјај уметности и механичка спретност него израз специфичних осећања”, као и „ти комади чији карактер представља умереност, грациозност и смиреност, то јест, они, чији је предмет одређена испуњеност једним пријатним осећањем” (Кох 1802: 183).

Из претходног излагања може се уочити да Кох, по угледу на Матезона, користи реторичку концепцију у тумачењу музичке форме, али као полазиште узима троделну римску реторику у дефинисању музичког тока композиције. Он замењује термине који се користе у говорништву (инвенција, диспозиција и елоуција) адекватним терминима који одговарају стварању музике (замисао, реализација и разрада). Детаљно их разрађује и примењује у реализацији музичког комада, са становишта његовог настајања, тј. реализације идеје.

ДАЛХАУСОВО ВИЂЕЊЕ КОХОВОГ РЕТОРИЧКОГ ПОИМАЊА МУЗИЧКЕ ФОРМЕ

У чланку Реторичко поимање форме Х. К. Коха и теорија сонатне форме (*Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*) Карл Далхаус саопштава да се „теорија сонатне форме, онако како је развијена од стране Антоњина Рејхе (Antonin Reicha), Хајнриха Бирнбаха (Heinrich Birnbach) и Адолфа Бернхарда Маркса (Adolf Bernhard Marx), одвија као конструкција страна историји и на злом гласу, јер будући да је њен модел намењен у педагошке сврхе, не одговара музичкој стварности класичне сонате” (Далхаус 1978: 155). Он наглашава да померањем акцента са тоналног на тематски план ова форма не само да искривљује и обрће односе у Хајдновој и Моцартовој сонати, него је и доводи до екстрема у тумачењу музике 20. века, када се она као атонална анализира у том контексту. Далхаус такође наглашава да „педагошке намене треба као такве и да препознамо и прихватимо, уместо да их као историографске погрешно разумемо, и уопште могућност да укинемо дидактички засноване категорије и да преко њих више не приступамо историјској анализи сонатне форме позног 18. века” (Далхаус 1978: 155). Иако је циљ овог истраживања Кохове теорије и аналитичке праксе усмерен према бољем разумевању музике пре романтизма, ипак не треба занемаривати чињеницу да је сагледавање музике осамнаестог века и пре овог периода целовитије из данашње визуре. Далхаус истиче како

„не треба заборавити теорије 19. века, нити је то могуће, како би се реалност 18. века могла схватити. Тек кроз једнако међусобно конфигурисање ранијих и каснијих концепција – са свешћу о њиховим историјским локацијама и дефиницијама, њиховим естетским импликацијама и њиховим педагошки или историографски постављеним циљевима – можемо се уопште надати да ће доћи до услова помоћу којих ће се обелоданити протекла музичка стварност, која би требало да важи као „друга непосредност” – попут стизања близу суштине путем лавиринта посредовања” (Далхаус 1978: 156).

Већ је раније у раду поменуто да тематизам не представља суштину функционисања музике 18. века. Самим тим, Далхаус указује на апсурд тумачења што га заступа Маркс, који „није допустио да Хајднове друге теме које се надовезују на прве, важе за праве друге теме, већ је изричито правио разлику између поновног наступа главне мисли у ’подручју друге теме’, а затим, након тога, и ’праве друге теме’ (Далхаус 1978: 157–158). Кох у свом *Музичком лексикону* под одредницом *Тема* упућује на другу одредницу – Главна реченица (*Hauptsatz*) – под којом се подразумева „мелодијска реченица неког комада, која означава његов главни карактер, или та у којој је изражено осећање представљено у једној појмљивој слици или импресији” (Кох 1802: 745). Колико је важна главна реченица, Кох даје до знања следећим цитатом из истоименог чланка у *Цејном речнику о лејим уметностима* (*Handwörterbuch über die schönen Künste*) Баумбаха (Friedrich August Baumbach):

„Баш као што у говору главна мисао или тема указује на суштински садржај и мора садржати материјал за развој главних и споредних идеја, исто тако се односи и у музици, са тог становишта да кроз главну реченицу преноси могуће модификације, неко осећање и као што неки говорник са своје главне реченице прелази у споредне реченице (*Nebensätze*), контрастирајуће реченице (*Gegensätze*), рашчлањивости (*Zergliederungen*) итд., како се служи реторичким фигурама, од којих су све усмерене на потврду његове главне реченице, исто тако ће композитор у обради главне реченице деловати и обратити пажњу на хармонију, модулацију, пратњу, понављање итд. и у такве везе поставити, да ће се увек више новина и пораста интереса задржати, како, посебно у музичкој писменој уметности, тако неопходне епизоде и споредне реченице, не би ометале главно осећање и не би штетиле јединству целог итд.” (Кох 1802: 746).

Далхаус запажа да је

„поимање теме у музичком промишљању о форми толико дубоко укоревљено, да пада тешко уопште узети као истину то што у Коховој теорији оно једва да игра некакву улогу. Није категорија теме, која је само овлаш потцртана, та која гради центар Коховог учења о форми, већ примарно из вокалних узора апстрахован појам ’замисао’ [...]” (Далхаус 1978: 158).

Кох је, стога, изабрао реторичку концепцију тумачења музичке форме, на супрот у анализи теоретичара 20. века увреженој аналогiji са архитектуром, где би се „повнављање појављивало као употпуњавање, а не као носећи стуб неке грађе” (Далхаус 1978: 158). Такође, увођење термина „интерпункцијска форма” из говорништва указује на то да код Коха ни тонални односи не играју толики значај, самим тим

„не стварају диференцијације између тонских области и између тонално затворених и модулирајућих делова, него много више разлике између каденцирајућих обрта – савршености или несавршености крајева – примарни критеријум организације форме. И коликогод да је ’интерпункцијска форма’ са тоналним планом узајамно

зависна; њихово поистовећивање је била симплификација, која је музичко формално мишљење 18. века – чије премисе Кох дели с Матезоном, Рипелом (Joseph Riepel) и Форкелом – изврнула” (Далхаус 1978: 159).

Далхаус сматра да „архитектонска перцепција форме има са драмском заједничку акцентуацију тематике, наспрот хармоније”, док је као формула пре статична него динамична.

Далхаус уочава да термин замисао, који представља Кохово полазиште у изградњи једне композиције, датира из Зулцерове *Ојшше шеорије лејих уметности*. Он сматра да би било грубо поједностављивање када би се појам замисли изједначавао са темом, (Далхаус 1978: 167), већ да се под темом или, тачније речено, главном реченицом, треба подразумевати основна, полазишна мисао. Термин *шема*, како се данас доживљава, код Коха се пре опредмеђује у фрази „израз једног осећања” (*Ausdruck einer Empfindung*) које прожима цео став. С друге стране, замисао представља „мелодијску или мотивску супстанцу, коју композитор у увек новим верзијама – ’рашчлањавањима’ и ’испредањима’ – износи, како би показао шта је она заправо” (Далхаус 1978: 173). Од кључног је значаја Далхаусова констатација да се „замисао неће, попут тематике – у једном делу експонирати, већ она гради један комплекс мисли, који – при различитој реализацији – лежи у основи оба дела” (мисли се на концертну форму и форму арије) (Далхаус 1978: 174).

ЗАКЉУЧАК

Реторичка концепција у анализи музичког дела, разрађена од стране Коха, која је данас у потпуности изашла из праксе, пружа детаљнији и сврсисходнији приступ делима чија се драматургија не базира искључиво на култу теме, контрасту тематског материјала и понављању, већ свој развој базира на испредању и континуираном развоју почетног мотивског језгра, постепено га трансформишући. Зато је Кохова теорија веома погодна за анализу барокне музике, где функционише оваква тематска концепција. Осим тога, према њој се интерпретацији форме приступа са два становишта у потрази за одговором на питање: како нешто функционише? Са аналитичког, са становишта рашчлањивости музичке форме, а са композиционог са становишта повезивања у целину путем замисли, реализације и разраде. Зато Кох наглашава да се до теоријских уопштавања може доћи једино имајући у виду три концепције: композициону, реторичку и граматичку (техничку).

Далхаус прави оштру диференцијацију између историографског и педагошког приступа музичкој форми. Такође, критикује став према ком се музичке форме настале пре класицизма и романтизма тумаче са становишта теоријских уопштавања која су имала у виду ова дела. Он Кохову теорију сагледава као страну, са становишта поимања каснијих музичких теоретичара (Маркса, Реихе, Бирнбаха), који су потенцирали педагошки приступ. Наиме, код Коха је појам теме сагледан на другачији начин, не као основна идеја, која служи за изградњу целог комада или једног његовог дела, већ просто као полазишне мисли. Главну идеју он опредмеђује појмом „израз једног осећања”, а што се основне грађе тиче, она је реализована кроз појам *замисао*, у чији састав улази читав комплекс мисли које ће бити распоређене током реализације и разраде дела.

С обзиром на то да се у двадесет и првом веку музичка анализа све више окреће истраживању историјског контекста и стила композиција и аналитичком

приступу са тог становишта, Кохова теорија представља неизоставно теоријско упориште из којег се могу црпети многа заборављена, а систематизована и темељна знања, од којих је једно предстаљено у овом раду.

ЛИТЕРАТУРА

Бент и Попл 2002: Bent, Ian and Anthony Pople, Analysis, u Stanlie Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, drugo izdanje, knj. 1, London: Macmillan Publishers Limited.

Далхаус 1978: Dahlhaus, Carl, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform. *Archiv für Musikwissenschaft*, 35. Jahrg., H. 3 (1978), pp. 155–177, <http://jstor.org/stable/930814>, (17. 10. 2014).

Кох 1802: Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802, [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph)), (25. 4. 2017).

Лешић 2010: Зденко Лешић, *Језик и књижевно дјело*, Београд: Службени гласник.

KOCH'S MUSIC THEORY BETWEEN RHETORICS, GRAMMAR AND THE ART OF COMPOSING

Summary

In this paper the music theory of Heinrich Christoph Koch will be viewed with an aim to get a better insight into his analytical approach to the musical piece. Namely, in his two very significant theoretical achievements, *Musical Lexicon* (*Musikalisches Lexikon*) and *Introductory Essay on Composition* (*Versuch einer Anleitung zur Composition*) in three volumes, he points to three angles in the analytical perception: grammatical, rhetorical and compositional. Grammar refers to the rules and it processes three segments: tonal system, harmony and the rules of the melodic linkage of the notes. Rhetorics, at that time, in Koch's opinion, still insufficiently explored, shows how grammatical rules must be applied to adapt the piece to the purpose. The aim of this paper is to master Koch's analytical procedure and its specific terminology. The focus on his theory is necessary, especially in the understanding of Baroque music, because, apart from the fact that he may be seen as the most influential theorist of the 18th century – his publications are dating back to just after the Baroque in music (1782–1802), so it can be seen at its best from that time distance. Also, it could be said that his standpoint presents the summary of the theoretical views from the second half of the 18th century.

Keywords: music theory, music analysis, music form, Heinrich Christoph Koch, grammar, rhetorics, the art of composing.

Jasna S. Veljanović

Luka M. MARKOVIĆ¹
 Muzička škola Josif Marinković, Beograd
 Univerzitet umetnosti u Beogradu,
 Interdisciplinarne doktorske studije

MUZIČKI TEKST KAO OTVORENO DELO

U programima nastave u muzičkim institucijama najmanje su zastupljena dela savremene muzike. Očigledno je da mnoštvo identiteta muzike postmodernizma i neoavangarde predstavlja zagonetku za instruktivno tumačenje a time i kreativno izvođenje. Teza ovog rada zasniva se na pretpostavci da je problem ne samo u novoj partiturnoj ortografiji nego u kontekstualnosti savremenih dela. U kompozicijama Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Berioa (Luciano Berio), Satija (Eric Satie), Kejdža (John Cage), Janga (La Monte Young) i Zorna (John Zorn) korišćene su sintagme dominantnih teorija postmodernizma, pre svega teorija otvorenog dela i otvorenosti. Naziv muzičkog *dela* zamenjen je pojmom muzičkog *teksta*. Odnos između muzikološkog artikulizma (vezanog i za pedagoški instruktivizam) i autonomije kreativnog izvođenja zasnovan na konceptu otvorenog dela, samo je naizgled paradoksalan. Stoga je cilj rada da kroz diskurs Liotara (Jean-Francois Lyotard), Eka (Umberto Eco), Lakana (Jacques Lacan), Deride (Jacques Derrida), Altisera (Louis Althusser) i Barta (Roland Barthes) ukaže na neopodnost poznavanja nove estetike, nove osećajnosti, jezika i drugih sredstava muzičkog izražavanja. Dekodiranje muzičkog dela pretpostavlja interdisciplinarni pristup muzičkom tekstu kao proizvodu, procesu, aktivnosti unutar šire umetničke prakse, ali, i opšteg kulturnog konteksta. Muzičko delo/tekst, budući uvek u pokretu, neprekidni je proces proizvodnje, značenja i percepcije. Time se u muzikološku i pedagošku praksu uvodi ideja diskurzivnosti i otvorenosti.

Cljučne reči: otvoreno delo, muzički tekst, dela u pokretu, nova epistemologija, postmodernistička muzička praksa

Teorijski pristup muzici datira još od antičke Grčke. Tek od sticanja autonomnog statusa muzike u kasnom baroku dolazi do njenog oslobađanja od društvene upotrebljivosti. U današnje vreme, u šira teorijska razmatranja muzičkih dela, pored filozofije, uključuju se i sociologija, antropologija, psihologija i teorije različitih umetničkih disciplina. Modernistička kritika prve polovine 20. veka bila je bazirana na raznim kritičkim modelima. Formalistički diskurs o muzičkom delu kao autonomnom artefaktu, zastupao je Adorno (Theodor Adorno). Formalni pristup, istina krajem XIX veka, zastupao je i Hanslik (Eduard Hanslick) (estetski), a nešto kasnije i Šenker (Heinrich Schenker) (čulni). Problematizovanje muzičkog dela kao muzičkog teksta istorijskim i antropološkim pristupom proširili su Atali (Jacques Attali) i Stros (Claude Levi Strauss), dok je lingvistički aspekt zasnovan na Ostinovoj (John Langshaw Austin) teoriji *govornih činova*.

Dela kasnog modernizma i postmoderna muzička praksa tekstualno orijentisanog zvuka na liniji Sati (Eric Satie), Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen), Glas (Philip Glass), Kejdž (John Cage), Zorn (John Zorn) odgovorala bi Liotarovom (Jean-Francois Lyotard) tumačenju umetničkih dela koja on svodi na jezik. Muzički tekst, čulno se ostvaruje kroz izvođenje i recepciju u bezbroj varijanti kao otvoren koncept. Time se, prema Bartu (Roland Barthes), izneverava autorstvo kompozitora (*smrt autora*). Čitanje muzičkog teksta Eko (Umberto Eco) je pozicionirao u *otvoren koncept*

1 markovicluka10@yahoo.com

umetničkog dela. Teoriju čitljivosti muzičkog dela u svetlu ostalih tekstova, informacija i okolnosti zastupao je Rorti (Richard Rorty), dok Deridina (Jacques Derrida) hibridna tekstualna teorija polazi od stava da je značenje ograničeno kontekstom i da je pismo suprotstavljeno govoru. Kritička praksa kasnog modernizma i postmodernizma obuhvata i teorije umetnika. U izvođačkoj i pedagoškoj praksi objašnjenjima kroz teorijske spise, pijanista Guld (Glenn Gould) istraživao je mogućnosti proširenja intencionalnog okvira dela muzičke klasike. Zasnivajući svoje ideje na ilokucionim činovima izvođenja i percepcije, neki kompozitori kontekstualno su se usaglasili sa teorijskim postavkama otvorenog dela u tekstovima Lakana (Jacques Lacan), Altisera (Louis Althusser), Bodrijara (Jean Baudrillard), Barta, Eka, Deride. Puser (Henri Pousseur) je to učinio kroz *dela u pokretu*, Bulez (Pierre Boulez), Berio (Luciano Berio) i Štokhauzen kompozicijama otvorenim za intervencije u izvođenju. Sati i Kejdž su konstruisali dela koristeći citate iz muzičke istorije. Fluksusovci su eksperimentisali sa zvukom i tišinom. Jang (La Monte Young) je pravio verbalne partiture, dok je era globalizma, sa Zornom, na scenu izvela novi muzički pokret, nomadizam. Danas su napušteni svi okviri zatvorenog muzičkog dela. Pravec *world music* otvorio je novo polje za muzikološka i kulturološka istraživanja, a pred muzikolozima i muzičkim pedagozima postavio nove zadatke dekodiranja partitura kao tekstova koji pripadaju opštem kulturnom kontekstu.

Dve osnovne teorijske prakse u razmatranju statusa muzičkog dela

U kasnom modernizmu, interaktivni odnos muzičkog stvaralaštva i izvođenja razmatran je u okviru dve osnovne teorijske prakse. Prva je praksa koju prati teorija bazirana na posmatranju muzike kao autonomne. Druga je ona koja se bavi pitanjem određenja muzike kroz interdisciplinarni diskurs sa stanovišta formalizma, organizma i formalno strukturalističke analize.

Formalna definicija muzičkog teksta uvek bi mogla glasiti: tekst muzičkog dela predstavlja notno pismo kao znakovni sistem partiture, dok se izražajnost postiže melodijom, harmonijom, ritmom, tempom, hromatikom, kontrapunktom, dinamikom. Tekst je, po ovakvoj definiciji, samo drugo ime za muzičko delo kao artefakt. Muzičko delo, kao svojevrсни artefakt nastao sam za sebe, prema Adornu je subjekt muzičke autonomije. Svet muzičkog dela je fragmentaran, otepljen od celine opšte pojavnosti, samodovoljan u međuzavisnosti elemenata koji čine njegovu formu. Celina i njeni delovi uvek se u koherentno jedinstvo spajaju kroz *vremenski* tok. Suprotstavljajući dela Šenberga (Arnold Schoenberg) i Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский), Adorno postavlja pitanje progresivnosti subjektivizma kao osnove za iskazivanje objektivno-muzičke zakonitosti kod Šenberga, naspram prenebregavanja sadržaja i izraza u „reakcionarnoj” muzici Stravinskog: „Stravinski se vraća neoklasiци imitirajući gestus regresije kakav susrećemo u raspadanju identiteta individuuma, očekujući da će doći do *kolektivno* autentičnog stanja” (Adorno 1968: 83–181). Doprinos ovom diskursu predstavljaju autopoetički, pedagoški, subjektivistički i intertekstualni spisi samih kompozitora. Ti spisi ukazuju na neophodnost promene jezika muzike, koja je u praksi već bila primenjena kroz obrt izvršen prelaskom iz jednog tonalnog sistema u drugi (Šenberg), ili, iz sistema prikazivanja u sistem izražavanja (Stravinski).

Ideal forme kao „praelementa muzike” izražene muzičkim jezikom (melodijom, harmonijom, ritmom, bojom), polazeći sa stanovišta formalizma, Hanslik (Eduard Hanslick) vidi u jedinstvu klasičarsko-romantičarskih prerogativa. On odvajja muzičko delo od kompozitora sintagmom: „Neistraživ je umetnik, istraživo je umetničko delo”

(Hanslik 1977: 91). Šenker se takođe bavi određenjem muzike kroz interdisciplinarni diskurs, ali sa stanovišta organicizma. On iznosi stav da je muzička logika kretanja i odnosa tonova u dubokoj vezi sa prirodno oblikovanim tonom i da je izražena kroz binarni odnos disonance (melodije) i konsonance (harmonije): „Muzičko delo je vrsta *organizma* čiji su elementi povezani u dobru formu” (Cvejić 2007: 37). Strukturalistički pristup muzici kao *smislenom tonalitetu* definisao je Stros, dok je Atali smisao muzike posmatrao istorijski, uzimajući u obzir njen ritualni, prikazivački i repetitivni karakter: „Da bi se izbegao repetitivni (profitabilni, depersonalizovani, multinacionalni) karakter izvođenja muzike, trebalo bi slediti imanentne odlike muzike – zadovoljstvo koje nudi, osećanja koja izražava i njena kognitivna svojstva koja traže razumevanje svih promenljivih kategorija koje čine jedno delo” (Atali 2001: 38).

Konkretizaciju postupka kojim nastaje koncept muzičkog dela kao muzičkog teksta, moguće je razmatrati koristeći se Ostinovom teorijom govornih činova. Iskazi (izvođenja) koji imaju referencu u stvarnosti (partituri) predstavljaju *konstative*, dok govorni (izvođački) činovi nemaju informativnu koliko performativnu svrhu. Prevedeno na muzički jezik, performativ mora sadržati partituru s potpisom kompozitora (čin izricanja), izvođenje i kritičku teoriju koja drži strukturu sveta muzike. Predstavljanje muzičkog dela, prema tome, može biti *lokucionog* (interpretativnog) i *ilokucionog* (performativnog) karaktera. Lokuciono izvođenje podrazumeva zastupanje muzičkog dela kroz tri nivoa lokucije: *fonetički čin* (izricanje iskaza, tj. sviranje), *fatički čin* (izvođač ne izvodi svoju muziku već navodi muzičke iskaze u ime kompozitora) i *retički čin* (čin interpretacije sa izvesnim stepenom autonomije izvođača). Takvo konstativno izvođenje, sa ciljem uveravanja u verodostojnost elemenata partiture, retičkim činom ne može da izbegne performativnost osobenosti čitanja teksta. Iako Ostin veruje u mogućnost ostvarenja lokucionog izvođenja, on se slaže sa Lakanom da svaka jezička aktivnost predstavlja promašaj u odnosu na objekat (Ostin 1994: 120–164). Ovaj ideal izvođenja ilokucija negira upravo pomeranjem fokusa na izvođačke „činove”. Prekoračenjem referentnog teksta muzičkog dela, ilokucijsko izvođenje ističe svoju osnovnu karakteristiku, otvorenost. Suštinsko polazište ovih teorija je da svako umetničko delo proizvodi značenje analogno jezičkom, zbog toga što predstavlja strukturu znakova. Model prenošenja značenja je, dakle, *tekst*. Zvukovni jezik muzike ne posmatra se samo ontološki (kao artefakt) nego predstavlja oblik specifičnog jezičkog koda (ostvarenog interpretacijom), kojim se „proizvode značenja drugog nivoa u odnosu na prirodni govor” (Šuvaković 2011: 674).

Postmodernistička razmatranja muzike kao umetničkog identiteta

Postmoderno doba u muzičku teoriju i muzikologiju uvodi intertekstualnost i pojmove metajezika, hibridnosti, poližanrova, polimedijalnosti i nomadizma. Muzika se proučava kao tekst i delo. U razmatranju statusa muzičkog dela najveća pažnja posvećena je tekstualnim definicijama i otvorenom muzičkom delu. Tekstualno definisanje muzičkog, kao svakog drugog umetničkog dela, uobičajena je praksa postmodernističkih teorija. Pitanja tumačenja umetničkih dela, njihovog prikazivanja i izvođenja, Liotar razmatra u odnosu na jezik. Njegova podela iskaza na denotativne, preskriptivne i performativne, primenjena je u muzikološkim teorijskim radovima.

Denotativni iskaz pretpostavlja prepoznavanje dela i od interpretatora i od primaoca. Drugi modeli iskaza, podređenih tekstu i kontekstu i koji daju preporuke, Liotar naziva *preskripcijama* (Liotar 1988: 19). Prevedeno na muzičko delo kao tekst, preskriptivni iskazi analogni su tekstovima žanrovske i primenjene muzike. Za razliku

od prva dva, *performativni iskaz* (koji je u teoriju jezika uveo Ostin) u muzici podrazumeva poštovanje partiture, ali i činjenicu da je između muzičkog dela i njegovog izvođenja po prirodi stvari, odnos uvek otvoren, makar na nivou *igre*: „Velika radost nalazi se u beskrajnom izmišljanju jezičkih obrta, reči i značenja u procesu koji evoluiraju jezik na nivou govorne reči (parole). Ali nesumnjivo da čak i ta vrsta zadovoljstva zavisi od osećanja uspeha izvojevanog na račun protivnika – makar jednog tako izuzetnog, kao što je prihvaćen jezik ili konotacija” (Liotar 1988: 21). Muzika ostvaruje komunikaciju i vanmuzičkim sredstvima čime se u agonističkim, neočekivanim potezima igre tekstualnim informacijama, između izvođača i primalaca tih muzičkih tekstova stvara interaktivan odnos. Kao što Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) razne vrste iskaza naziva *jezičkim igrama*, tako i Liotar svoj metod zasniva po tom principu: da svi jezički postupci pripadaju opštoj agonistici, u smislu da „boriti se” znači „igrati se” (Liotar 1988: 23). Posmatrano strogo muzikološki, muzičko delo bi u izvođenju trebalo da potvrdi svoj identitet tako što će uvek biti prepoznato i ponovljivo. Ali sve grafičke oznake njegovog teksta (note, pauze, ritam, tempo, taktovi, dinamika itd.), iako smeštene u jedan formalno-intencionalni okvir, nepostojanošću čulne realizacije i recepcije ostvaruju se kao relativno otvoren koncept. Činjenica je da muzičko delo, kao partiturni zapis, ostaje uvek isto. Njegov (pasivni) identitet stečen početkom 19. veka i uspostavljen autonomijom muzičke umetnosti, sačuvan je u onoj meri u kojoj je kompatibilan sa interpretacijom. Esencijalno svojstvo muzičkog dela ukazuje na intencije koje se u pedagoškoj i izvođačkoj praksi najčešće pretvaraju u konvencije. U tom smislu i Ženet (Gerard Genette) ističe razliku između neodređenosti identiteta autografske i verodostojnosti alografske umetnosti (Ženet 1996: 104–105). Po tom modelu, verodostojnost izvođenja muzičkog dela može se vezati samo za štampanu partituru, to jest za muzički tekst kao vidljivi, čitljivi objekat.

Muzičko delo kao intencionalna tvorevina postavlja pitanja autorstva kompozitora ili izvođača. Različitim izvođenjima, intencionalno značenje muzičkog dela podleže reinterpretaciji (muzički) i resemantizaciji (teorijski). De Šlezer (Boris deSchlözer) na slikovit način ukazuje na status kompozitora koji je svoje delo „pustio u život”: „Ono što umišljam da sam utisnut u delo prigrabiće neko drugi i preinačiti ga, a ja ću biti prinuđen da napustim scenu i zauzmem mesto među gledaocima ili da se povučem iza kulisa” (de Šlezer 1996: 240). Preobražaj dela u tekstu konceptualizovao je Bart: „Glas teksta nije glas samog autora. Glas autora je preoblikovan potencionalnostima produktivnih moći tekstova [...] Kao institucija autor je mrtav: njegova građanska, čuvstvena, biografska ličnost je iščezla, razvlašćena” (Bart 1979: 452). Iako ima svog autora i svoje poreklo, u samom trenutku prezentacije tekst se može preobražavati i u intertekstualnim odnosima. Prema Bartu, on se odvija „neprekidnim pletenjem”. Upravo u takvom procesu dolazi do uživanja i zadovoljstva u tekstu, koje Bart definiše kao vredan oponent teoriji teksta kao centriranom sistemu smisla. *Zadovoljstvo* je tako uneto u „raskošni red označioca” (Bart 2010: 142–143).

Problematizujući status eksperimentalnih umetničkih dela, Eko je u teoriju uveo pojam otvorenog dela. Tekst dela, neprekidnim i otvorenim procesom interpretacije i delovanja, uvek je suprotstavljen dovršenoj strukturi muzičkog dela. Upravo te tekstualne neodređenosti, slučajnosti i varijantnosti, predstavljaju aspekte kojima pisana partitura u živom izvođenju biva izložena višeznačnim dispozitivima otvorenosti.

Primena koncepta otvorenog dela u muzičkoj praksi Džona Kejdža i Glena Gulda

Za Ekove varijante otvorenog dela, za mnogostrukost označitelja, životni, subverzivni život muzike i Bartovo „pletanje protkano zadovoljstvom“, zalagao se i Džon Kejdž.

Otpor prema klasičnom repertoaru i klasičarskoj formi on je izrazio skupom od pet opera nazvanih *Europeras* (sa podnaslovom „Evropa je 200 godina slala opere, sada ih vraćamo nazad.“). Kejdž, pionir elektronske, tejp i aleatoričke muzike, rušeći sve modele komponovanja i interpretacije, nije doživeo kompletno izvođenje ovog dela jer je ono, kao tekst, za većinu operskih kuća bilo nečitljivo. Često je citiran i njegov iskaz „već dugo primećujem kako muzika – kao aktivnost odvojena od ostalog života – ne prodire u moju svest“ (Cage 1981: 19–21). Koristeći se prerogativom „eksperimentalnog umetnika“, Kejdž definiše stvaranje kao nepredvidivi proces: „Ako radeći na jednoj kompoziciji otkrijemo da ne priliči svakodnevnom životu, onda mi se čini da nešto nije u redu sa našim načinom komponovanja“ (v. Dona 2008: 216). Osporavajući normative znakove u svetu zvuka, Kejdž prelazi na procese koji ostaju otvoreni, nedovršeni: „Pisanjem, sviranjem i slušanjem muzike ništa se ne dovodi do kraja“ (Cage 1981: 42). To isto on preporučuje i izvođačima. Nasuprot stavu o muzici kao kanonski određenom estetskom predmetu, kroz umetnost bi trebalo da se iskaže čista sloboda i oslobađanje od svakog konteksta. Kejdž kritikuje visokomodernističku kulturu remek-dela. Upotrebom redimejda (*readymade*) i slučaja (šumova, tišine i svake radnje koja poseduje neko trajanje), tradicionalnu koncepciju muzike on suočava sa otvorenim konceptom. Kejdžove „ozvučene ideje“ (kao i njegovi politički, filozofski, umetnički tekstovi u duhu fluksusa) predstavljaju specifičnu mešavinu pragmatizma, zen-budizma i idealističke filozofije. Njegove ideje pružile su beskrajne mogućnosti ne samo izvođačima već i slušaocima – da budu koautori i aktivni akteri muzičkog čina interpretacije.

Problematizacijom teksta kao diskursa u odnosu na izvođenje „kao pijanista, pedagog i teoretičar, bavio se Glen Guld. On je pravi primer izvođača koji je pokušavao da ispuni proces između dva teksta: teksta kompozitora i tekstualnog iskustva pijaniste. Namerno je pravio korekcije u partiturama Mocartovih (Wolfgang Amadeus Mozart) dela ali i studijska „poboljšanja“ sopstvenih izvođačkih snimaka (Gould 1984: 32–43). U Guldovom instruktivnom izvođenju *Goldberg varijacija* (*Goldberg-Variationen*) Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach) varijacije se ne kreću pravolinijski, već kruže – strukturni principi smenjuju se ciklično. Njegova interpretacija izbegava svaku psihodramu, naglašavajući geometrijsku preciznost i objektivnost razvoja teme koja ni u jednom trenutku ne nagoveštava *pathos* kao željeni afekt kod slušaoca. Guld je sopstvenim primerom, izvođaču dao slobodu čitanja strukture i sadržaja kao i označavanja muzičkog dela. Izvođač takođe ima pravo da od kompozitora preuzme poslednju fazu komponovanja – tempo, dinamička obeležja, akcentovanje, ligature itd. Saglasno Deridinoj frazi: „izvantekstualno ne postoji“, odnosno, sve je u bezgraničnom tekstu koji sadrži i vidljivo i nevidljivo, i pre i posle, Guld je savetovao studentima da održavaju svest o onome što nije označeno u partituri. Partitura je u tom smislu, inicijalni zapis, zapravo tekst, koji nikada nije završen i ničim ograničen. Jasno je da Guld svoje gledište zasniva na semiološkoj, a ne samo ontološkoj koncepciji muzičkog dela. Opšte prihvaćeni stav da se estetski i poetski procesi nužno ne poklapaju, u Guldovom slučaju ima značenje kreativne slobode, a ne ključa za istraživanje „pravog smisla“ ili „korektnih interpretacija“. Ne potcenjujući korist koju donosi napor da interpretacija bude ponovljiva, ovaj pijanista je Hemfriju Bartonu (Humphrey Burton) rekao: „Ono

što zaboravljam nije delo, ni note. Međutim, ja posebno zaboravljam svoj odnos prema delu” (v. Gerten 2005: 48). Ova zainteresovanost za interpretativne mogućnosti, pre svega ukazuje na želju da se istraži šta se sve u muzici može, čak i onda kada se osvetli samo jedan aspekt dela. Guld, filozof i teoretičar, u svojim beleškama zapisuje da je muzičko delo prema samom biću muzike otvoreno, i, samim tim, nepodobno za interpretativno obnavljanje u idealnom, realnom ili hipotetičkom smislu. Izvođač bi, kako sugerise Guld, trebalo da prestane da tumači partituru i da se posveti traženju načina na koji ta partitura kao tekst može da se iskaže. Takva istraživanja, poput Guldovih, Eko naziva „prekomernom interpretacijom” i viškom radoznalosti. U raspravi o interpretativnim ekstremima, Eko primećuje da postoji tačka u kojoj „čin čitanja postaje nejasni teren gde se interpretacija i upotreba neizbežno postavljaju jedna uz drugu” (Eko 1965: 55). Rorti dopunjuje Eka smatrajući da je ovakvo čitanje tekstova čitanje teme, ali u svetlu ostalih tekstova, ljudi, opsesija, informacija. Ono stvara iluziju suštinskog sadržaja dela (Rorti 1968: 210–230). Izraz *dekonstrukcija*, često primenjivan u ocenjivanju Guldovih izvođenja, izrican je u smislu narušavanja ustaljenih interpretacija. Gulдове interpretacije nisu razgradjivale ideje, već su ih pronalazile i nametale.

Primena Deridine dekonstruktivističke teorije na razmišljanja i izvođenja ovog pijaniste nije slučajna. Derida je izvršio veliki uticaj na muzičku avangardu 20. veka. Njegova hibridna kontekstualna teorija polazi od stava da je značenje ograničeno kontekstom. Tekst je, saglasno ovoj teoriji, ono između vantekstualnog i tekstualnog pisma. Derida je dopunio Ostinovu teoriju o lokucijskim (sadržina), ilokucijskim (iskazivanje) i perlokucijskim (komunikacija) činovima performativa. Performativno ima kvalifikativ realnog, jedino u odnosu prema tome kako se izvodi (Derida 1997: 191). Jer, kako je tvrdio i Kejdž, izvođenje je proces, a ne dato, ograničeno delo. Izvođenja novih metamuzičkih dela fluksusa (kao interdisciplinarnog umetničkog pokreta koji je razorio granice koje su delile muziku, teatar, slikarstvo, film), omogućila su meta-jezičke interpretativne provokacije. Problematizacija otvorenog dela u muzici, samim činom percepcije, zasnovana je na ilokucijskim činovima samog izvođača i kompozicijama koje dovršava interpretator ili slušalac. U praksi se to odrazilo na mešanje žanrova, insistiranje na kontekstualnosti i rastakanje svake čvrste strukture u muzici.

Polje posibiliteta u postmodernim „delima u pokretu”

Kompoziciju kao mobilno i otvoreno delo postmoderni stvaraoci gradili su u skladu sa postmodernističkim teorijskim tekstovima Lakana, Deride, Altisera, Bodri-jara, Barta i Eka. U njima se insistira na razlici, delovima, mozaiku, kolažu, uslovljenosti kontekstom, diskurzivnošću. U postmodernističkoj kulturi, filozofska stanovišta konstituisala su jednu novu epistemologiju (ontološki pluralizam) koju je započeo Niče (Friedrich Nietzsche) (smrt Boga), nastavio Bart (smrt autora), da bi i muzičko delo konačno bilo proglašeno *otvorenim*. Kompozitori su se pridružili privilegiji izvođačke „otvorenosti”. Tako je Puser kompoziciju za dva klavira *Pokretno (Mobile)*, definisao kao „polje posibiliteta”. Eko takva *dela u pokretu* objašnjava kao „dela koja traže da se uspostave harmonični i konkretni odnosi zajedničkog života i – kako se to dešava sa skorašnjim muzičkim eksperimentima – tirocinija senzibilnosti imaginacije, bez polaganja prava na uspostavljanje orfičkih surogata znanja” (Eko 1965: 47). Muzička struktura više nije složena oko jednog tonalnog centra, završetak dela je neodređen, otvoren za različite ali ipak predvidljive ishode. Takva dela su, na primer, Berioove *Sekvence (Sequenze)*, Štokhauzenov *Klavirski komad XI (Klavierstück XI)* i Puserovi *Pokreti*, uvek različito izvođena ali i uvek prepoznatljiva. Iako formalno završena, ona su

otvorena za intervencije na unutrašnjim odnosima muzičkih elemenata. Poetika ovih *dela u pokretu* uspostavlja mnogostrukost čitanja muzičkog dela/teksta, drugačiji odnos interpretatora i publike, ali i novi pristup muzičkoj pedagogiji. Svoju *Treću sonatu za klavir (Troisième sonate pour piano)*, Bulez je podelio u četrnaest odeljaka, zapisanih na četrnaest odvojenih listova partiture. Oni se mogu čitati sa bilo koje strane ili kružno. Bez uputstva i bez jasno predočene ideje, autorstvo je prepustio izvođačkom umnogostručavanju. Ovakvim praksama krše se pravila nastajanja i izvođenja muzičkih dela. Performativna praksa takođe prenebregava konvencije, muzika se u kontekstu događaja i slušalaca, konstituiše na licu mesta. Pretpostavka o otvorenom konceptu muzike realizovala se u radovima koji izlaze iz autonomnog statusa muzike, ne samo u odnosu na druge umetnosti, nego i u odnosu na tekući život ili popularnu kulturu.

Sve je počelo sa Satijem i njegovom *muzikom za nameštaj (Musique d'ameublement)*, subverzivnošću otvorenog oblika i slobodnog izvođenja. Muzika njegovih *Iritacija (Vexations)*, čije bi izvođenje trebalo da traje dvadeset četiri sata, relativizuje status muzike u odnosu na ne-muzičke efekte i intencije. Kejđž i umetnici fluksusa, otkrili su u Satijevom delu novi muzički fenomen: zvuk kao trajanje, buku, tišinu, dosadu. Posle komponovane tišine komada „4'33” i borbe protiv „diskriminacije šumova” (Cage 1981: 21), Kejđž se, koristeći citate iz muzičke istorije, 1970. godine vratio komponovanju, tvrdeći da su sva značajna dela već napisana. Savremenici je ostalo obilje tema, materijala, manipulisanja drugim žanrovima muzike. Završena je era modenizma i postmodernizma. U eri globalizma javlja se novi muzički pokret koji predvodi Džon Zorn – nomadizam. Zornova muzika, iako zapisana konvencionalnom notacijom, predstavlja fuziju klasične muzike, roka, džeza i nosi opšti naziv *gejm (game)* komada. Njihov tekst je problematičan za čitanje: „Zorn pretvara jezik u žargon, on više i ne citira jer citati nose imena, poreklo, diskurzivna pravila upotrebe tuđeg jezika” (Cvejić 2007: 263). Najeklatantniji primer globalizacije u muzici predstavlja pravac *world music*. Nastao kao hibridni žanr popularne muzike, on predstavlja praksu višesmernog kretanja od zapadne (rok i pop) muzike ka narodnoj muzici vanevropskih marginalnih kultura. Mnoštvo identiteta ove muzike, pod dominacijom zapadne globalizujuće realnosti, problematizuje njeno vrednovanje. Estetski kriterijumi zamjenjuju se društvenim kritičkim aktivizmima. Sva eksperimentalna dešavanja u savremenoj muzici mogu da se sagledaju iz različitih kulturoloških aspekata. U svetlosti estetskih teorija, koncept otvorenog dela najdirektnije korespondira sa poetikom savremene muzičke prakse.

Zaključak

Može se postaviti teza da kompozicije od rane muzike do pojave kulturološki definisanih „otvorenih dela” postmoderne imaju otvoren, ali i regularan i projektovan koncept. I kada imaju status muzičkog dela (objekta) univerzalne vrednosti, dokazanu autonomiju, zbog neograničenih mogućnosti interpretativne različitosti, zapravo pripadaju konceptu otvorenog dela. Šta bi moglo da se zaključi o muzičkom delu kao autonomnom tekstu i muzičkom tekstu kao otvorenom konceptu? Bart s pravom smatra da je u prirodi umetnika da razori umetnost koja pravi kompromis sa aktuelnim društvenim zahtevima i istorijskim značenjima. Šta će se u budućnosti dešavati sa otvorenošću muzičkog dela/teksta i kako će se razvijati nove teorije i prakse, zavisice od razvijanja novih muzičkih žanrova, ali i od teoretizacija novih estetika. Može se zaključiti da sama muzika i društvene teorije o muzici imaju potrebu međusobne komunikacije.

Posredstvom kulturoloških teorija, muzika se ispoljava kao delo koje je intertekst u odnosu na druge tekstove društvenih teorijskih praksi. Svojom „neizrecivošću” u

odnosu na druge umetnosti, muzika provocira aktiviranje filozofskog saznavanja o njenom smislu, značenju i vrednovanju. Istovremeno, prisvajajući pojmovni jezik teorijske prakse, muzika konstituiše svoj odnos i svoje mesto u svetu, izvan nje same.

LITERATURA

- Adorno 1968: T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit.
- Atali 2001: Ž. Atali, *Buka*, Beograd: Zodijak.
- Bart 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Bart 2010: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Beograd: Službeni glasnik.
- Cvejić 2007: B. Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Derida 1997: J. Derrida, *Signature Event Context, Glph I*, 172–97.
- Dona 2008: M. Dona, *Filozofija muzike*, Beograd: Geopoetika.
- Eko 1965: U. Eko, *Otvoreno delo*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Focht 1980: I. Focht, *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit.
- Gerten 2005: G. Gerten (ur.), *Svestrani Glen Gould*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Gould 1984: *The Glen Gould Reader*, New York: Bintage Books.
- Hanslik 1977: E. Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd: BIGZ.
- Kejdz 1973: J. Cage, *Silence lectures and writings*, Hanover: Wesleyan university Press.
- Liotar 1988: Ž. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo.
- Ostin 1994: Dž.L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Novi Sad: Matica srpska.
- Rorti 1968: R. Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Beograd: Nolit.
- Šlezer 1996: B. Šlezer, *Uvod u J. S. Baha*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.
- Ženet 1996: Ž. Ženet, *Umetničko delo: imanentnost i transcendentnost*, Novi Sad: Svetovi.

MUSICAL TEXT AS OPEN FORM CONCEPT

Summary

It is obvious that many identities, new score orthography and contextuality of the post-modern and neo-avant-garde music form a riddle of its own when it comes to musicology articulation, pedagogical instructivism and creative performance. Composers such as Stockhausen, Berio, Satie, Cage, Young and Zorn used syntagms of dominant post-modernism theories, most of all, theories of the open form and openness. Therefore, the goal of this paper is to point to necessity of understanding the new aesthetics, new sentiment, language and other means of musical expression – through the discourse of Lyotard, Eco, Derrida, Althusser and Barthes. Term *musical piece* was replaced by *musical text*. As much as music provocative as subject of cultural theories is, notional language of those theories serves to music in the same way in order to articulate its own models also beyond itself.

Key words: open form, musical text, pieces in process, new epistemology, postmodern musical practise

Luka M. Marković

Александра П. ИВКОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Катедре за музичку теорију и педагозију

ПЕСМЕ БЕЗ РЕЧИ ОП. 62 БР. 1 ФЕЛИКСА МЕНДЕЛСОНА У КОНТЕКСТУ ШЕНКЕРИЈАНСКЕ АНАЛИЗЕ КЕДВОЛЕДЕРА И ГАЊЕА

Ален Кедвоleder (Allen Cadwallader) и Давид Гање (David Gagné) су у књизи *Analysis of Tonal music. A Schenkerian Approach* (Кедвоleder, Гање 2011) теоријски и аналитички, на разумљив и приступачан начин, читаоцима приближили Шенкеру (Heinrich Schenker) и шенкеријанску анализу. Разумљивост у овој књизи произилази из доследности и поступности у анализи, што одговара литератури уџбеничког типа. Њихова анализа Менделсоновог (Felix Mendelssohn) комада *Песме без речи* оп. 62 бр. 1 из једног специфичног угла расветљава карактеристике овог дела које се тичу форме, хармоније, мелодије, контрапункта, фактуре. Ово је значајно јер се посредством традиционалне анализе, којој већином прибегавамо у анализи дела раног романтизма, не могу обједињено приказати сви поменути елементи музичког израза. На основу графикана Кедволедера и Гањеа увиђамо да постаје могуће означити и обележити системом универзалних (и широко прихваћених) симбола релације на удаљености, као и функције појединачних акорада у датом контексту, и то у више хијерархијских нивоа.

Кључне речи: шенкеријанска анализа, *Песме без речи*, структурни нивои

И поред бројних других могућности, у домаћој теоријској и аналитичкој пракси традиционална анализа се готово искључиво примењује, док је, између осталих, шенкеријанска анализа још увек маргинализована. Стога је циљ овог рада да актуализује Шенкеру теорију и шенкеријанску анализу. Шенкеријанци Ален Кедвоleder и Давид Гање истим су поводом у књизи уџбеничког типа *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (Кедвоleder, Гање 2011), у намери да приближе Шенкеру концепт почетницима, кренули од контрапунтских врста и детаљно, поступно и систематично увели у Шенкеру аналитички поступак, рад и допринос. У тексту ћемо, најпре, указати на основе Шенкерове теорије, а затим и могућности њене практичне примене кроз анализу Менделсоновог комада од стране двојице поменутих шенкеријанаца. Настојаћемо у томе да истакнемо и детаље које Кедвоleder и Гање нису текстуално додатно појашњавали већ само означили у графикану. Иако није у духу шенкеријанске анализе, ово ћемо учинити управо да бисмо појаснили примену бројних симбола у графикану који су традиционалној анализи непознати или се употребљавају на начин који није конвенционалан.

Хајнрих Шенкер је „концепт органске повезаности”, како је сам називао своју теорију и аналитички модел, представио у књизи *Free Composition* (Шенкер 1979). У питању је трећи део трилогије *New musical theories and fantasies*, који је Шенкер објавио након студије о хармонији, где је објаснио како су акорди организовани у прогресије, и контрапункта, где је истражио карактеристике вођења

1 ivkovic.aleksandra83@gmail.com

гласова. У *Слободној композицији (Free Composition)* редефинисао је традиционалне законе контрапункта и функционалне хармоније, тако што је утемељио законе контрапункта хармонски, а законе хармоније контрапунктски. Тако су Шенкеру теорију видели савремени теоретичари: пре свега као теорију вођења гласова или теорију тоналитета, али и органске повезаности структуралних нивоа. Шенкерова и шенкеријанска анализа управо обједињују ове различите области². Оне истражују везе између мелодије, контрапункта и хармоније у структури дела (Кедволадер, Гање 2011: 15).

Шенкер је начинио и значајан искорак у односу на традиционалну анализу тако што је формулисао нове законе у структури дела. Најпре, дефинисао је фундаменталну структуру коју је означио као *урзац* (нем: *Ursatz*). „Фундаментална структура”, према Шенкеровим речима, „представља целину (тоталитет, целокупност). [...] То је знак јединства у делу. Решавање свих различитости у коначној целовитости” (Шенкер 1979: 5). Осим фундаменталне структуре у анализи су заступљене и трансформације и различити нивои структуре. Шенкер их још назива и „порекло, развој и презент”, односно „дубински” (или позадински), „средишњи” и „површински” (предњи) план. Заправо, тек њихова унија изражава „јединство индивидуалног, самосталног живота” (Шенкер 1979: 3).³

Међутим, управо то што се стиче утисак да сва функционална „монотонална” дела могу произаћи из једног прототипа и да постоје само три могућа прототипа за сва тонална дела, предмет је бројних критика Шенкерове теорије. Наиме, често се Шенкерова анализа посматра као затворен систем, који не дозвољава модификације, те се дела од барока до романтизма „укалупљују” у унапред предодређени модел, односно прототип. И сам Шенкер је у предговору признао да се често сусреће са питањима попут оног да ли су композитори знали за све горе поменуто и размишљали на тај начин када су стварали. Он је на такве осуде одговарао да су велики композитори у својим делима показали умеће које се испољава како у *предразумевању* тако и у коначном исходу, јасном свеукупном разумевању закона уметности: „Сваки уметнички чин – заправо свака акција – захтева *предразумевање унутрашњих односа*” (Шенкер 1979: xxii).

Ради се о томе да Шенкеров рад одражава *оштрије* теоријске принципе с једне стране, као што су везе између хармоније и контрапункта или везе између различитих структуралних нивоа својствене делима тоналне музике, а с друге открива *индивидуална* и специфична својства (појединачних) композиција. Стога је Шенкеров приступ вредан пажње због могућности да уједно укаже на оно што је јединствено у делу, на специфичне карактеристике које га чине јединственим делом уметности, као и на оно што композиција има заједничко и са другим делима из тоналног репертоара, што такође доприноси његовој спознаји (Кедволадер, Гање 2011: 12). Шенкеров мото у књизи *Слободна композиција* „Увек исто, али не на исти начин”,⁴ како Шенкер објашњава, означава да „начела вођења гласова, органски утемељена, остају иста и у дубинској, средњој или површинској структури, чак и када претрпе трансформације. [...] ништа ново се не појављује: ми смо само сведоци даљих трансформација” (Шенкер 1979: 5).

2 Према Шенкеровим речима, слободна композиција „комбинује строги контрапункт (Фукс-Шенкер), шифрирани бас (Ј. С. Бах и К. Ф. Е. Бах) и слободну композицију (Шенкер) који су у служби закона органске повезаности.” (Шенкер 1979: xxi)

3 Шенкер посматра дело као живи организам и често користи метафоре у том смислу.

4 Лат: *Semper idem sed non eodem modo.*

С обзиром на то да указује на односе које не подразумева традиционална анализа, Шенкер је осмислио, а шенкеријанци усвојили, терминологију коју одликује присуство бројних неологизама, као и систем симбола којима се ти односи бележе (означавају) у анализи. За шенкеријанску анализу је посебно значајно усвојити следеће појмове: фундаментална структура (фундаментална линија и фундаментални бас), линеарне прогресије, технике пролонгације, прогресије, искомпоновање фундаменталне структуре, елаборација, диминуција и сл. Шенкеријански графикони користе нотне главе и вратове различитих вредности, као и симболе попут стрелице, лукова и слично, али не на традиционалан начин. Ове термине и симболе увешћемо кроз анализу која следи у даљем тексту.

Шенкеров аналитички модел је у послератној Америци наишао на велико интересовање, код тзв. шенкеријанаца.⁵ Шенкеријанска анализа, о којој ће даље бити речи, укључује Шенкеров сопствени аналитички модел и систем бележења, али се, заправо, више односи на примену његових идеја у послератној Америци од стране његових ученика и истомишљеника. Бројни су аутори који су интерпретирали Шенкерovu теорију, попут савременог теоретичара и музиколога Алена Форта (Allen Forte), или двојице аутора чији ћемо рад представити у даљем тексту – Алена Кедволедера и Давида Гањеа. Кедволедер и Гање покушали су да докажу да, иако делује као унапред предодређени модел или калуп, шенкеријанска анализа, заправо, произилази из разумевања, слушања и извођења дела, али им и претходи:

„Стога, крајњи циљ анализе шенкеријанци не виде у представљању ње само као теорије, већ и у светлу свеобухватног разумевања дела. Иако се шенкеријански графикони фокусирају на елементе хармоније и контрапункта, аналитички закључци се тичу и укључују све аспекте музичког дела. Шенкеријанска анализа обезбеђује виђење дела од мањих сегмената до целине и од елемената са њене 'површине' – предњег плана, до оних који се налазе у 'дубинском' слоју” (Кедволедер, Гање 2011: 12).⁶

Кедволедер и Гање су у поменутој књизи *Анализа тоналне музике: Шенкеријански приступи* анализирали композиције које припадају различитим стилским оквирима: од барока (дела Хендла, Баха, Корелија), класицизма (Хајдн, Моцарт и Бетовен), до романтизма (Шопен, Шуман, Шуберт, Менделсон и Брамс). Примере су већином наводили хронолошки, те су тако, између осталог, понудили детаљну анализу раноромантичарског комада: *Песме без речи* оп. 62 бр. 1 Феликса Менделсона, коју ћемо у даљем тексту у целини пренети. Овој анализи претходи пример из Бетовенових *Багајшела*. Иако су поменути примери наведени да би се осветлио начин на који се приступа троделној форми из перспективе шенкеријанске анализе, а имајући у виду да Шенкерова анализа не препознаје стилске разлике и не прави дистинкцију између наведених стилова (све док су они у оквирима тоналне музике као такве), није занемарљиво управо то што аутори хронолошки постављају примере, али уз коментаре у тексту који се тичу стилских разлика међу њима. Тако, ови аутори тврде да се Менделсонов *карактерни комад*, како га називају, из *Песама без речи* веома разликује од стила *Багајшеле*, тј. да својим вокалним карактером мелодије, сугерисаног и насловом, креира различиту атмосферу или расположење које је резултат, барем

5 Међу њима су Феликс Салцер (Felix Salzer), Освалд Џонас (Oswald Jonas), Шенкерov ученик, Ернст Остер (Ernst Oster), Џонасов ученик и сл.

6 У књизи су структурни слојеви навођени одвојено и то, најпре, „површински” а на крају „дубински”, што је више у духу редуccionе анализе.

делом, бројних необичних структурних карактеристика. Аутори су навели и да се ради о „експресивном” комаду, а то је, можемо приметити, квалитет дела која се код Шенкера уопште и не разматра, нити опажа у делу (реч *експресивности* се код Шенкера никако не помиње). Осим тога, аутори пишу о „лирској мелодији”, „гужној силазној квати”, „експресивном квалитету дела”, „драматичном” достизању акорда субдоминанте, „моменту патоса и лепоте” и томе слично.

Анализа је редукциона, издвајају се структурни тонови који су истакнути на основу хармонске стабилности, првенствено се стабилним сматрају тонови тоничне хармоније и то у основном положају акорда, затим на основу ритмичког трајања, метричке позиције, логике вођења гласова и сл. Мелодија, како се чује, тон по тон, налази се на музичкој површини. У поступку издвајања оних тонова који су примарни од тонова који су фигуративни, установљава се нови, други ниво мелодијског *јединства* у односу на онај који се налази на „површини”. У овом поступку утврђују се и везе које успостављају тонови који се непосредно не надовезују. Дакле, први ниво је ниво „површине”, где се анализирају и утврђују односи који се успостављају између тонова онако како се они јављају у делу и како се чују, а други подразумева њихову редукцију, издвајање структурних од фигуративних тонова, који такође међусобно образују мелодијско јединство и из којег се даље могу утврдити различити нивои структуре. У крајњем исходу долазимо до фундаменталне структуре. У графикону је анализа представљена од фундаменталне структуре ка „површини” дела, што говори о њеној елаборацији до „површинског” нивоа (Пример 1).

У тексту који прати овај пример, аутори нису залазили у све детаље са указивањем на појединости које ћемо ми даље у тексту навести, јер се оне подразумевају из саме анализе.⁷ Чак и Шенкерове графиконе неретко не прати никакав текст. Оно на шта су ови аутори указивали јесу односи који се успостављају између структурних нивоа, као и покушаји интерпретације појединих композиционих поступака.

С обзиром на конзистентно разлагање акорда у равномерном ритмичком патерну у деоници леве руке, као и на основу поменутог вокалног карактера мелодије у дисканту, рекло би се да се ради о хомофоној текстури, препознатљивој у лиду (мелодија и пратња). Међутим, графикон двојице аутора указује на *полифону* текстуру, изражену, према њиховим речима, „крз ’искомпоновање’ мелодијске и хармонске структуре, што је реализовано у богатом полифоном оквиру” (Кедволадер, Гање 2011: 271). Како је Шенкер често истицао, чак и у једном овако очигледно хомофоном ставу, морамо да почнемо да размишљамо контрапунктски.

Основни тоналитет Менделсоновог комада је Ге-дур. Комад је репризне форме, при чему се у првом одсеку (т. 1–10) модулира у ха-мол, средишњи одсек (т. 11–22) секвентне је грађе и модулира у Це-дур, а онда и основни Ге-дур, у којем наступа реприза (т. 23–35) и кода, којом завршава комад. С обзиром на то да дело почиње доминантном хармонијом, тек се у другом такту успоставља иницијални тон $\bar{3}$ (тон *ха¹*), јер је његова појава везана за стабилно хармонско звучање (тонични квинтакорд), као што је у анализи приказано. Тон *ха¹* пролонгира се и кад се модулира у ха-мол, што је према ауторима тоникализација III ступња Ге-дура (што је обележено доњим дугим нотним вратом у 10. такту). Ова

7 Исти је случај и са формалном и хармонском традиционалном анализом, коју не треба да прати текст што само понавља тумачења која су из саме анализе и шеме очигледна.

модулација у графикону је означена са $=B:8$ на површинском плану. У 18. такту у басу је означен IV ступња (односно, тоналитет IV ступња – Це-дур) који, затим, линеарном прогресијом у басу достиже тон *фис*, што је тон којим је композиција и започела – скретнични тон за тонику. Шифром су означене и остале значајне хармоније, као што је II ступањ (т. 32, који заправо има функцију DD) и структурна D у прогресији I-V-I у басу фундаменталне структуре (т. 33). На фону доминантне хармоније реализује се и структурна $\hat{2}$ (т. 34), а затим се у наредном такту комплетира фундаментална структура са $\hat{1}$ на тониčnoј хармонији.

На почетку графикана је тон *фис* у басу означен као осмина ноте, што не говори о њеном трајању, већ о функцији тона у овом контексту. Његова функција је скретнична у односу на тон тонике, који је у овом случају стабилнији и који је први тон у разложеном басу фундаменталне структуре. Затим, исцртан је каденцирајући обрт (T-S-D), при чему је тон субдоминанте означен, такође, као осмина тона, али са дужим нотним вратом у односу на скретницу. Аутори на овај начин обележавају S-функцију у каденци, односно Int (средишњу, посредну) хармонију између T и D.⁹ Дужина нотног врата говори о хијерархији између тонова: тонови са дужим вратом налазе се у дубљим слојевима структуре, док се ови са краћим налазе на површини дела. „Изврнуто линијом” означава се каденца, или у овом случају, полукаденца. Као што је већ поменуто, одсек се завршава у десетом такту на тоници ха-мола. Тон $\bar{z}e$ у басу сада је скретница за тон *фис*, који је доминанта у ха-молу и има локалну стабилност.

Што се мелодије тиче, приметимо да је карактерише доста скокова. У прва два такта можемо пратити две линије покрета, једна је $ge^2-це^2-xa^1$, а друга линија текстуре води се супротно: $a^1-auc^1-xa^1$. Тоновни између су ванакордски, само украшавају мелодију, и зато су обележени без нотног врата. И једно и друго су терцне линеарне прогресије, које карактерише поступан покрет. У графикону су означене са *3rd*. Због тога су обележене са вратовима на горе, односно на доле (нижа терцна прогресија припада унутрашњем гласу). У мелодији се, затим, у 2. такту јавља скок у тон $\bar{z}e^2$, што аутори тумаче као суперпозицију унутрашњег гласа (тон $\bar{z}e^1$ и $\bar{z}e^2$ повезани су цртицом). Зато је овај тон у средњем нивоу структуре приказан у унутрашњем гласу, а не у другој октави, како реално звучи. Исти случај је и са тоном e^2 у наредном 3. такту и тоном ge^2 у 4. такту. Тон e^2 означен је као осмина ноте јер је протумачен као скретнични тон, али не за тон који му непосредно следи, већ управо за тон ge^2 , јер су та два тона повезана на следећем, средњем нивоу структуре.

У основи мелодијског покрета у тактовима 6–10. налазе се терцне линеарне прогресије, што је означено лигатуром. У односу на линеарну прогресију $ge^2-це^2-xa^1$, у даљем току јавља се $ge^2-цис^2-xa^1$ због модулазије у ха-мол. У унутрашњем гласу се јавља покрет $фис^1-eис^1-фис^1$, што је приказано тако што су нотни вратови са доње стране продужени цртицом (као она код фундаменталне структуре) и повезани испрекиданом лигатуром која сугерише пролонгирано значење.

У одеску *b* (т. 11–22) приметимо да се, упркос бројним скоковима у мелодији, од 11. такта јасно препознаје хроматски покрет навише¹⁰: $фис^1-\bar{z}e^1-\bar{z}ис^1-a^1-auc^1-xa^1-це^2-цис^2-ge^2$. Овај низ заједно са покретом и у басу образује паралелне

8 На овај начин аутори бележе модулацију.

9 Та функција не мора нужно бити субдоминантна. Нпр. акорд III ступња, такође долази у обзир.

10 Нимало не чуди то што низ почиње од покрета $фис^1 - \bar{z}e^1$ који је један од основних мотива у комаду.

дециме. У средишњем нивоу низ је редукован на дијатонски, који лежи у основи овог покрета. У 18. такту можемо да приметимо хроматски покрет у унутрашњем гласу, $ge^2-guc^2-e^2$, док се у највишем реализује линеарна терцна прогресија, а онда и покрет e^2-a^1 у 20. такту. Значајно је поменути и да се тон e^2 у 18. такту, који је даље пролонгиран, што је обележено испрекиданом лигатуром, на удаљености, односно на следећем нивоу структуре, тумачи као горња скретница за ge^2 , којим почиње реприза. Тонове e^2 (у т. 21) и ec^2 (у т. 22) у графикаону се налазе у загради јер су пребачени из унутрашњег гласа.

У репризи се у т. 24–26 јавља замена гласова (погледати средњи план у примеру 1), а затим структурна субдоминанта, као и доминанта у 33. такту, достигнута у хроматском покрету, где се до 35. заокружује фундаментална структура. Аутори су у унутрашњем гласу на крају комада препознали и мотивски паралелизам (тонови $ge-e-fuc-\bar{z}e$).

Према речима Кедволедера и Гањеа, упечатљива карактеристика комада управо је D-акорд (уместо T) којим комад почиње. Штавише, они сматрају да таква композициона одлука оставља шире последице на остатак дела и да треба пажљиво бити примећена и вреднована код аналитичара. Избором D-функције за почетак и крај прве реченице (у 4. такту), Менделсон ствара нестабилан квалитет, који је „поетски” појачан излагањем мотива (ge^2-a^1 , а онда и $\bar{z}e^2-a^1$) наниже. Ова фигура, као и хроматска задржица auc^1-xa , евоцирају, како аутори пишу, осећај „чезње”. Експресивном квалитету комада доприноси и конфликт између метричке поделе и фразирања у музици, који креира суптилну врсту тензије. Наиме, аутори су приметили да метар и фразирање почетка није коресподентно са „нормалним” метричким оквиром, с обзиром на то да се наглашени део такта не јавља тамо где би се очекивало (у првом такту), већ у предтакту, што није у складу са оним што је нотирано. „Клицу”, односно мотивско „семе” за модулацију у ха-мол, аутори виде у мелодијској фигури auc^1-xa^1 у т. 1–2 и 5–6, посебно због тона fuc у басу, чиме је ха-мол практично унапред наговештен. У раду наглашавамо ове карактеристике због тога што указују на особине дела које код Шенкера нису ни биле разматране; посебно се није дотицао експресивне равни дела.

Одређене карактеристике хармонске структуре допринеле су проширењу друге реченице. Осим што је каденца одложена услед прогресије $(K)V^{6/4} V^2-I^6$ (т. 7), приметимо и то да је покрет у басу премештен у унутрашњи глас леве руке (скок у тон e у т. 7 у басу). У питању је трансфер регистра (из спољашњег у унутрашњи глас, и обрнуто, у линији једног гласа), а повратак у почетни регистар је у наредном такту, према ауторима, наглашен употребом алтерованог акорда хроматског типа који следи. Ова интерполација, такође, истиче и континуирану везу између тонова fuc и $\bar{z}e$ у нижем регистру. Ови тонови су, наравно, иницијални тонови баса у комаду и обједињују читаво делу, на различитим структурним нивоима.

Аутори даље наводе да разграничење између првог и другог одсека (т. 11) није очигледно због конзистентности текстуре, те да бројне суптилне промене означавају почетак одсека b .¹¹ Одсек почиње узлазном 5-6 секвенцом, којом се креира значајно бржи хармонски ритам и другачији мелодијски патерн. Квартни мотив који је претходно у мелодији био силазна фигура сада је у инверзији, у виду узлазне кварте у тактовима 11, 13 и 14. Аутори проналазе и мотивске паралелизме тако што узлазни хроматски мотив с почетка ($a-auc-xa$) препознају у

11 Каденца у ха-молу на овом месту се занемарује, претпостављамо због пролонгације структурне \bar{z} .

честим хроматским помацима у овом одсеку: у алту (т. 10–11), сопрану (т. 11–12 и 14–15) и сл. Друга важна промена која поставља такт 10 (односно, 11) као значајну артикулациону тачку у форми и означава почетак новог одсека јесте успостављање усаглашености између „ритма фразе” и метра у односу на почетак када је био „померен”.

Даље, у 15. такту секвенца се завршава када бас достигне тон *ха*, подржавајући D_s^{\flat} , акорд који је наглашен кроз понављање у тактовима 16–18. Аутори на овом месту проналазе везу између акорда у 10. такту – тоникализованог III ступња (који је постављен као квинтакорд) и акорда на тону *џе* у тактовима 15–18 (као квинтсектакорд), тако што је паралела доминанте у дубљем нивоу трансформисана кроз 5-6 покрет у акорд на тону *џе* (у 15. такту). Узлазна 5-6 секвенца у тактовима 11–15 представља начин на који је ова трансформација проширена. Акорд на тону *џе* (D_s^{\flat}) се, коначно, разрешава у 18. такту. „Значење”¹² овог акорда, који служи као циљ секвенце, према мишљењу аутора, произилази из чињенице да се разрешава у S на исти начин као D^{\flat} на почетку комада води у T са хроматским помаком у басу *џис–џе*. Ова сличност у хармонским прогресијама омогућава Менделсону да донесе поново иницијалну тему климакса комада у субдоминанту, на начин „лажне репризе”.¹³

Након тако „драматичног” достизања акорда субдоминанте, очекујемо да се структурна хармонска прогресија настави у доминанту. Али ускоро схватамо да се ово неће десити. У моменту „изузетног патоса и лепоте”, како аутори називају овај сегмент, почетна тематска фигура се понавља за терцу ниже у тактовима 19–20, при чему последње две ноте фигуре, које су претходно имале узлазни полустепени покрет (*аис–ха* у т. 2, *дис–е* у т. 18) сада имају силазни (*ха–а*, т. 20). У спречи са овим измењеним тематским поновним излагањем, јавља се још један покрет 5-6, а то је S (у такту 18), која је кроз хроматски мотив *џе–џис–а* у деоници тенора замењена акордом II^6 у такту 20.¹⁴

Мотивска веза на крају пасажа означена је заградом: силазни квинтни покрет *е–а* у сопрану (т. 20) се понавља попут еха у дужим нотним вредностима у силазној квинти *џе–џис* у басу (у т. 20–22), који воде у D^6 – звучност којом комад почиње. D^6 истовремено служи и као циљ и као иницијална прогресија ширих размера, али такође и као почетак репризе. На овај начин Менделсон води до репризе на готово неосетан начин.

У репризи (од 23. такта) аутори препознају две реченице, аналогно првом одсеку форме. Реченица од 23. до 26. такта идентична је првој, која се јавља у тактовима 1–4, док се наредна формална јединица разликује од оне модулирајуће друге (у тактовима 4–10) одсека *а*¹. Почиње са T^6 у такту 27, и на тај начин постаје прва реченица у комаду која почиње са тоничним акордом. Осим тога, почетни тематски мотив је такође трансформисан: скок ge^2-a^1 с почетка комада сада је замењен силазном квинтом $ge^2-\bar{z}e^1$ (т. 26), хармонски стабилнијом. Одмах води у структурну субдоминанту (т. 27), након које се јавља варљива кадеца (т. 29–30). Функција квартсектакорда у 29. такту је пролазна, што је у графикону и

12 Аутори су неретко инсистирали на тумачењу значења појединих акордских веза, разрешења, мелодијских покрета и сл.

13 Покрет $ze^2-ef^2-e^2$ кореспондира са $ge^2-ze^2-ха^1$ мотивом с почетка, али и са хроматским покретом $ge^2-дис^2-e^2$, попут оног у унутрашњем гласу.

14 Ово место о очекиваној континуацији у доминантну функцију говори о томе да је анализа психолошка, с обзиром на то да се узимају у разматрање очекивања слушаоца (аналитичара), те њихово изневеравање.

означено. На тај начин се одлаже појава структурне доминанте до 33. такта, када се сигнализира почетак каденце која подржава силазни покрет фундаменталне линије.

У коди треба, према Кедволедеру и Гањеу, истаћи два значајна мотива. Први је силазна кварта *ge-a* у мелодији која одзвања у еху тонално стабилном квартном *ge-ge* у басу. Друго, у коди се јављају два финална излагања терцног мотива, у горњем гласу: *a-xa-cce* и *e-fisc-ze* (т. 38–39). Овде се различити мотиви разрешавају у закључни тонични акорд. Тон *ce*² у т. 38 премештен је у унутрашњи глас, где се разрешава у *xa* у наредном такту. Значење разрешења открива се у такту 39, где се јавља задржица *fisc¹-ze¹* – иницијални мотив с почетка комада. Хармонски ритам је већ успорен, темпо се успорава, мелодију карактеришу паузе, доноси се ритмички импулс до потпуне мирноће, стога је ова здржица наглашена с обзиром на трајање.

У Менделсоновој композицији фундаментална структура је неподељена, иако је у питању троделни формални модел. Кедволедер и Гање наводе да континуитет *Песамa без речи* не почива на једноличној и уједначеној текстури, ритму или фигури пратње већ да хармонска прогресија од I до III, која делом дефинише одсек *a* (т. 1–10) значи да комад остаје отворен и захтева континуацију и комплетирање. Другим речима, Менделсонова композиција је континуирана форма из својег средњег плана, иако се јавља контраст на површини. Текстура одсека *b* омогућава да се одржи и сачува континуирана природа комада, али можемо препознати значајну промену у обликовању: узевши у обзир нормализацију метричких конфликта, о којима је дискутовано горе, као и контрастни покрет у горњем гласу и „лажна” реприза.

Шенкерријанска анализа, с једне стране, отворила је нове путеве анализи и донела другачији поглед на стваралачки чин, али је, с друге стране, иако је ујединила бројне области, редефинисала појам мелодије, али и значење и традиционално схватање форме, структуре, хармоније и сл. Занемарују се појединачне хармонске везе које проналазимо код традиционалне анализе јер у први план долазе шире пролонгационе структуре, а сама мелодија посматра се, уместо искључиво линеарно, кроз односе са другим гласовима текстуре, у више хијерархијских нивоа, и с обзиром на хармонску стабилност мелодијских тонова у склопу хармоније.

На основу графикона увиђамо да постаје могуће означити и обележити системом универзалних (и широко прихваћених) симбола релације на удаљености, функције појединачних акорада у датом контексту, и то у више хијерархијских, редукционих нивоа, што је један од квалитета ове врсте анализе.

ЛИТЕРАТУРА

- Кедволадер, Гање 2011: A. Cadwallader and D. Gagné, *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, New York: Oxford University Press.
- Шенкер 1935: H. Schenker, *Der freie Satz*, Wien: Universal Edition. (превод на енгл.: Шенкер 1979: H. Schenker, *Free composition* (prev. Ernst Oster), New York-London: Longman.)

**SONGS WITHOUT WORDS OP. 62 NO. 1 FELIX MENDELSSOHN IN THE CONTEXT
OF SCHENKERIAN ANALYSIS CADWALLADER AND GAGNÉ**

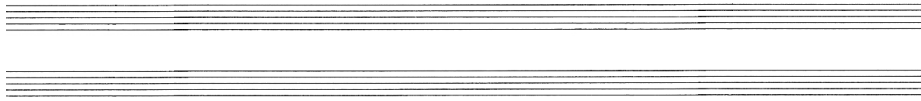
Summary

Allen Cadwallader and David Gagné in their book *Analysis of Tonal music. A Schenkerian Approach* (Cadwallader, Gagné 2011) in a theoretical and analytical as well as in a comprehensible and user-friendly way made it easier for the readers to understand Schenker and schenkerian analysis. Comprehensibility in this book comes from the consistent and gradual approach in the analysis, which corresponds to the text book type of literature. Their analysis of Mendelssohn's piece *Songs without words* Op. 62 no. 1 from a specific viewpoint (angle) sheds light onto the characteristics of these pieces concerning the form, harmony, melody, counterpoint, texture. This is significant because it means that by using the traditional analysis, which we mostly apply in the analysis of the early works of Romanticism, cannot be jointly presented all mentioned elements of musical expression. Based on the charts of these two authors we come to the conclusion that it is possible to denote and mark by the system of universal (and widely accepted) symbols the relationships at a distance, as well as the functions of individual chords in a given context, that is, in a variety of hierarchical levels.

Key words: schenkerian analysis, fundamental structure, levels of structure

Aleksandra P. Ivković

Пример 1



⑩

10 10 10 10 10 10

Lower Tenth

III[♭] IV[♭] II[♭]

6

6/4

Lower Tenth

III₅ IV[♭] II[♭]

6

⑩ ⑫ ⑮-⑯ ⑱ ⑳

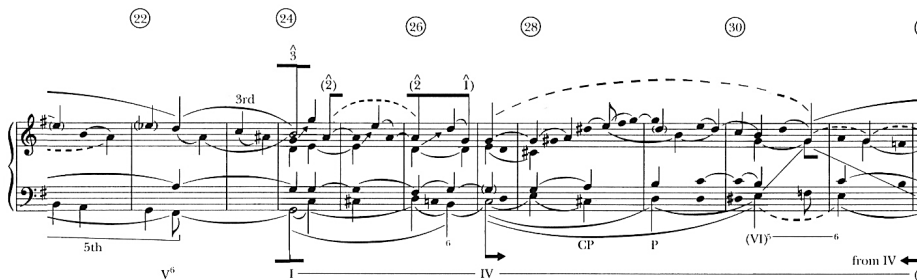
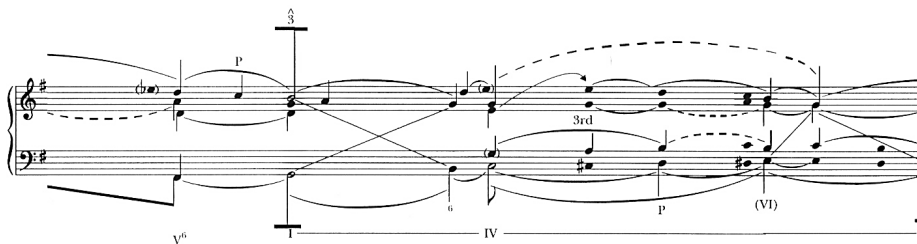
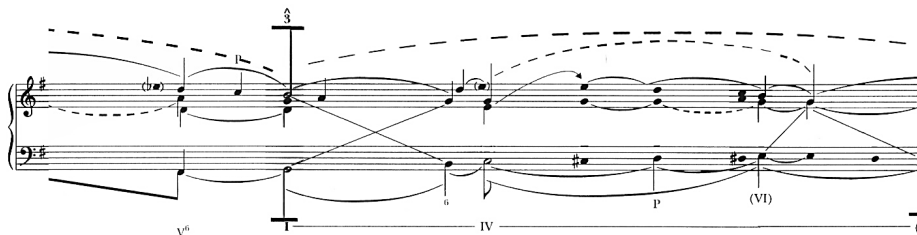
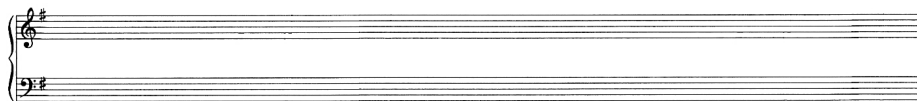
3rd

5th

5-6 5-6 5-6 5-6

V[♭] III₅ (VI) IV[♭] II[♭]

6



Two staves of music. The upper staff shows a melodic line with a fermata over a note, followed by an upward arrow. The lower staff shows a bass line with a fermata over a note, followed by a downward arrow and the label 'V 1'.

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with a fermata and an upward arrow. The lower staff has a bass line with a fermata and the label '1'. A dashed line connects the end of the upper staff to the beginning of the lower staff. Chord symbols (11^b), V⁴, and 7 are written below the bass staff.

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with a fermata and an upward arrow. The lower staff has a bass line with a fermata and the label '1'. A dashed line connects the end of the upper staff to the beginning of the lower staff. Chord symbols (11^b), V⁴, and 7 are written below the bass staff.

Two staves of music. The upper staff has a melodic line with a fermata and an upward arrow. The lower staff has a bass line with a fermata and the label '1'. A dashed line connects the end of the upper staff to the beginning of the lower staff. Chord symbols (11^b), V⁴, and 7 are written below the bass staff. Circled numbers 92, 95, 98, and 11 are placed above the staff. The word 'N' is written above the upper staff, and '3rd' is written above the lower staff. The text 'from IV' with an arrow pointing left is written below the bass staff.

Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност
Катедра за клавир

ВЕЛИКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ШОПЕНА – НЕКАДА И ДАНАС

Шопенов опус је и данас, у време доминације комерцијалних видова музике, остао феномен популарности, чија суштина није још сасвим објашњена. Његова музика допире до срца људи свих нација, култура, друштвених слојева, зато се и не може тврдити да постоји само један правилан начин интерпретације ових дела. Уз то, многи сматрају да је данас, у времену оличеном у пароли „више, брже, јаче”, немогуће доживети и слушати његову музику на прави начин. Модерно време тражи и модернизацију односа према Шопеновој музици. Упоређујући извођења великих пијаниста 20. века, покушаћемо да одговоримо на питања – да ли је током времена дошло до промена у интерпретацији Шопенове музике, односно да ли савременици могу адекватно доживети и разумети изворне замисли Шопена?

Кључне речи: Шопен, пијаниста, интерпретација, слобода, уметничка представа, тон

Шопенов опус је и данас, у време доминације комерцијалних видова музике, остао феномен популарности, чија суштина није још сасвим објашњена. За разлику од многих композитора романтичарске епохе, целокупно његово стваралаштво ни после скоро два века није изгубило на својој актуелности.

Шопен је велики мелодичар и у томе несумњиво лежи један од главних разлога његове јединствене популарности. Мелодијске линије његових дела дугог су даха, спонтане, природне, дубоко емотивне, а по својој садржајности обухватају целокупну скалу људских осећања. „Одавно сам одлучио да мој универзум буду срце и душа човека” – написао је Шопен у писму Делфини Поточкој (Delphine Potocka) (Чејсинс 1961: 220). Као дубоко емотивна, његова музика допире до срца људи свих нација, култура, друштвених слојева. Зато се и не може тврдити да постоји само један правилан начин интерпретације његових дела. Постоје различити приступи у интерпретирању Шопенове музике, али се несумњиво издвајају посебне карактеристике које су обележја добре интерпретације: најсуптилнији легато, племенитост у звуку, богато коришћење динамичке скале клавира у свим њеним деоницама, колорит, полифонија у вертикалном и хоризонталном слушању, контрасти у расположењу, садржају и баланс између делова, слобода у артикулацији; а један од најважнијих елемената који даје живот његовој музици јесте употреба рубата.

Промене у извођењу Шопенове музике данас, неодвојиве су од времена у коме живимо. Ми данас не можемо делити вредности „златне ере пијанизма”, с почетка 20. века, када је бити велики пијаниста значило много више него бити пијаниста данас. Пијанисти тог времена били су свесни важности улоге која им је додељена и тежили су да музика искрено комуницира са публиком. Од

1 radenkovica@gmail.com

пијаниста је тада очекиван много већи степен слободе у интерпретацији, што је резултовало тиме да су улагали више личног ауторитета него што се то пијанисти данас усуђују да чине. Флексибилност темпа, импровизовање на каденцама и слободно арпежирање биле су карактеристике свирања Мориса Розентала (Moriz Rosenthal), Марка Хамбурга (Mark Hambourg), Игњаца Фридмана (Ignaz Friedman), Владимира де Пахмана (Vladimir de Pachmann) и других пијаниста с почетка 20. века. Међутим, они су увек брижљиво чували специфичан рафинман његове музике, чак и онда када су веома смело тумачили његов текст.

Прве звучне записе интерпретација Шопенових дела оставио је с почетка 20. века његов сународник Игњац Падеревски (Ignacy Jan Paderewski), велики поета, који је дао огроман допринос Шопеновој популаризацији. Наглашена емотивност његовог свирања, пџтос, изразита рубата која су растакала ритмичку основу, били су не само прихватљиви већ су изазивали и одушевљење. Исте ове особености за данашње слушаоце биле би неприхватљиве. Ипак, он је као префињен уметник тачно осећао границе оваквих слобода у темпу, и служио се њима, не нарушавајући логичан развој музичких мисли и прегледност облика. За његову интерпретацију веома је типично незнатно кашњење мелодијске линије у односу на бас. Ова антиципација хармонске основе према мелодији настала је из потребе да се тонови водећег гласа издвоје, тако што бас узет са педалом производи аликвотне вибрације, чиме се добија ефекат да мелодија *плиуша* над басом. Ова финеса, која је постојала као манир код свих романтичарских пијаниста, може се чути и данас, иако сам Шопен није волео да је користи. Осим тога, Падеревски је врло штедљиво и рафинирано педализирао. Употребом трећег педала, *prolongement* (*sostenuto*), изума фирме „Стенвеј”, постигао је изванредне колористичке ефекте, указујући на пут који води од Шопена ка Дебисију.

Још један велики пијаниста прве половине 20. века – Алфред Корто (Alfred Cortot) – доказао је да се Шопен може свирати уз велику дозу поетског лиризма. Његово дубоко разумевање Шопенове музике објашњава се не само великим талентом већ и чињеницом да је информације о Шопеновом стилу добијао од свог професора, Шопеновог ученика – Емила Декомба (Émile Decombes). Шопенова музика је за Кортоа представљала извођачки материјал према којем се односио са пуно слободе, али притом никада не губећи добар уметнички укус, јер су и најекстравагантнија решења у интерпретацији била резултат потпуне унутрашње искрености. Корто је најбољи у лирским пасажима, где његово свирање показује претеран ниво слободе у темпу, за разлику од свирања Хоровица, који пружа највиши ниво слободе у *бојама*. Поетичност, маштовитост и претерано подвлачење интимних, емоционалних елемената у извођењу, открива Кортоа као романтичног пијанисту, једног од последњих представника личног, субјективног стила. То се може чути упркос повременим омашкама које није имао потребу да коригује ни на снимцима, сматрајући да не нарушавају интерпретацију.

За разлику од Кортоа, Сергеј Рахмањинов (Сергей Васильевич Рахманинов), као један од првих модерних пијаниста, није веровао у спонтаност и природност у изградњи интерпретације.

„У доба када је клавир постао ’све и свашта’, углавном уз помоћ одушевљених али лажних обожавалица Листовог прилаза клавиру-сваштару, Рахмањинов је, заједно са Хофманом (Józef Kazimierz Hofmann) и Левином (Josef Lhevinne) почео трагати за изгубљеним идентитетом клавира. Клавир се код Рахмањинова враћа својој интелектуалној природи, целовитости и особености израза, царству слојевитог и линијског вођења музичког тока дугог даха.” (Валдма 1994: 42)

Обилато је радио на прецизности, јер је, будући и сâм композитор, схватао колико је важно поштовати ауторски текст. Његове интерпретације проистичу из детаљне анализе партитуре, те га је Шонберг (Harold Schonberg) описао као „највећег пијанистичког архитекту свих времена” (Шонберг 1983: 345). Иако је поседовао изузетну, беспрекорну технику, публика је била приморана да заборави само техничку страну његовог извођења, јер техничких недостатака није ни било. Оно што је фасцинирало публику била је изузетно снажна моћ динамичког сенчења. Рахмањинов никада није намерно обогаћивао тон као Хоровиц или Хофман, нити претеривао у темпу (осим у трећем Шопеновом скерцу). Ништа мање карактеристичан, поред динамике, био је и његов осећај за обликовање фразе – тзв. дисање. Остављао је мало простора између фразе, не приморavajuћи музички ток на незграпни застој. Истовремено је провлачио мелодијске контуре кроз изузетно прецизну и разноврсну употребу драмског наглашавања и дискретне промене темпа, а све унутар јединственог пулса. Код њега није било јефтиних трикова, претрпаног свирања, а сваки Шопенов комад звучао је елегантно и салонски. Његова искреност и природност били су изузетни. Шопенова дела снимао је у периоду између 1917. и 1935. на плочама од 78 обртаја, које су данас дигитализоване. Као композитор имао је креативнији приступ клавирској литератури, и Шопена је осећао на другачији, потпунији начин. Према мишљењу Розине Левин (Rosina Lhévinne), Рахмањинов је свирао Шопенова дела на начин на који је свирао и своја. Представљао их је специфичном мешавином поетског и страшног тумачења, остајући ипак веран рафинираној суштини Шопена: „Ко га је често слушао, запажао је у сваком новом извођењу истог дела неке новине као резултат непрекидног студиозног проучавања, продубљивања њему већ одавно до танчина познате композиције” (Хајек 1993: 83).

Пред данашњим музичарима намећу се питања: Да ли данас, у време када су се укуси и начин живљења променили, извођачи и слушаоци могу адекватно доживети изворне Шопенове замисли и да ли у његовој музици можда траже неке друге квалитете? Многи сматрају да је данас, у свету комуникација и брзог темпа живота, немогуће доживети и слушати његову музику на прави начин. У 19. и почетком 20. века, романтичарски дух је лебдео над чином извођења, много штошта се у тексту додавало и мењало, док пијанисти данас више воде рачуна о чистоти Шопенове интерпретације. Модерно време захтева и модернизацију односа према Шопеновој музици. Она се и данас свира поетично, али се *бежи* од претераних ефеката, лажног сентиментализма, зачуђујућих детаља. Сви пијанисти добро свирају, али је мало оних који се усуђују да испоље своју индивидуалност. Ретко се може чути она типична флуидност као код врхунског поете Игњаца Фридмана (Ignaz Friedman), или Владимира Хоровица (Vladimir Horowitz). Фридман, ученик Лешетицког, који је одрастао у Пољској, а у вези са снимањем Шопенових дела консултовао се са Шопеновим ученицима, у својим интерпретацијама дозвољавао је себи многе слободе. Мазурке у његовој изведби, са наглашеним акцентима, звуче шаљиво, прелид *Кишне капи сунчано*, *Минути-ни валицер* и Етида оп.10 бр.7 натприродно брзо. Укуси данашње публике су другачији, али би неко екстравагантније решење, уз више виртуозитета, несумњиво додатно допринело интерпретацији. Међутим, код Шопена виртуозитет мора бити нуспродукт, јер код њега он није примаран у слушној перцепцији. Шопенови класични узорци веома су јаки; хармонија и полифонија изузетно богате да се, ако је пијаниста макар мало заинтересован за структуру дела, интерпретација ретко може свести на обичну акробатику. Он је велики мајстор форме који је

дуго *класео* своја дела, тако да свака његова композиција има свој *стаишички про-
рачун*. Шопен је упозоравао да уметник никада не треба да се изгуби у детаљи-
ма, већ да му целина дела треба бити идеал. Његова музика наводи пијанисте
да приликом интерпретације употребе специфична решења, како би нагласили
поједина места, али је суштина у мери ових слобода и у повратку на оригиналан
нотни текст. То је *клаишо* које пијаниста мора да контролише. Код данашњих
пијаниста амплитуда тог клатна је скромна, док се пре сто година у том смислу
свирало смелије, иако често на штету интегритета композиције.

Владимир Хоровиц је, све до своје смрти 1989, године провоцирао музи-
чки свет храброшћу каква се ретко среће код пијаниста млађе генерације. Као
и Шопен, никада није свирао дела два пута на исти начин. Увек би на концер-
ту заинтригирао публику неким екстравагантним решењем, чиме је постао узор
многим младим пијанистима, отворивши им пут ка слободи у интерпретацији.
Тај чин комуникације са публиком остао је веома битан и данас, када се свира у
великим салама, као и некада када се свирало у салонима. Како *подићи дворану
на ноге* Шопеновом музиком – питање је на које се могу дати различити одгово-
ри. Несумњиво прави одговор јесте да Шопену треба прићи отворено, слобод-
но, природно, јер се само на тај начин може доћи до суштине његове музике, до
емоција која *доцирују срца* публике у свим временима и поднебљима. Хоровиц је
био ексцентричан пијаниста, чак склон егзибиционизму, али му његов таленат и
инстинкт никад нису дозвољавали да угрози композиторову идеју. Будући и сâм
композитор, Хоровиц је у нотном тексту проналазио оно што други нису уоча-
вали. Бесконачним варијантама акцената, додира, боја, интервенцијама на укра-
сима, откривао је скривене експресивне слојеве Шопенове музике. Зато је његов
Шопен био тако узбудљив за слушаоце.

Комуникацију са публиком кроз екстравагантан приступ Шопеновој му-
зици успешно је остваривао не само Хоровиц већ и Фридрих Гулда (Friedrich
Gulda). Његови снимци из педесетих година 20. века изазивали су подељене ре-
акције међу критичарима, али су врло лепо прихваћени од публике. Један је од
првих пијаниста који је успео да педантним читањем текста у Шопеновој музици
пронађе нове слојеве и тако је учини атрактивном савременом слушаоцу. Као
пијаниста који се истовремено успешно бавио и џезом, његов тон је био далеко
од поетичног. „То није она романтичарска експресивност, нити сладуњава тон-
ско певање. Он је пре свега важност давао ритму, а експресивност постигао тон-
ским бојама које су, заправо, непријатне за слушање”, рекла је Марта Аргерич
за *Revista Clasic* (Фишерман 1999). На тај начин указао је на један нови приступ
Шопеновој поезици, која подстиче на размишљање. Упркос томе, његова интер-
претација не прелази у егзибиционизам, већ нуди нов, ангажованији однос пре-
ма музичком тексту.

Свој однос према интерпретацији Гулда је пренео и на своју ученицу Марту
Аргерич (Martha Argerich). У њеном извођењу Шопена такође нећемо чути пре-
више сентименталности и патетике. Многи јој замерају велику слободу у фрази-
рању, претеривања у темпу. Али, како је написао Алекс Рос (Рос 2001) у критици
за *The New Yorker*, „она има ту природну слободу фразирања која јој омогућава
да на сцени музику отелотворује, а не интерпретира”. Њена експлозивна техни-
ка и страствена музикалност увек су импресивне, али дубина у интерпретацији
није никада жртвована зарад чисте виртуозности. Победница је Шопеновог кон-
курса 1965. године, такмичења које се од 1927. одржава сваке пете године и које
нам сваки пут открива најбоље младе интерпретаторе Шопенове музике.

Шопенов конкурс са својим великим бројем кандидата из целог света, који припадају разним школама, никада није могао дати меродаван одговор на питање какав је начин интерпретације Шопена најближи аутору, односно најистинитији. Огроман пример сугестивности могао се чути од Артура Рубинштајна (Artur Rubinstein), пијанисте који је често био члан жирија на овом конкурсима и чије интерпретације Шопена представљају његов заштитни знак. Током своје дугачке каријере, а наступао је 80 година, важио је за романтичара *par excellence*, али модерног. Иако је одрастао у време владања романтичарских пијаниста, Рубинштајн је успео избећи њихов утицај. Верно се држао текста и кроз интерпретацију је донео укус и рафинман, а да притом није изгубио ништа од маште. Његов звук је спонтан, додир импровизаторски, рубата природна, што се најбоље може чути у интерпретацијама мазурки, које је снимио чак три пута. Његово свирање увек је зрачило великом непосредношћу, ведрином и достојанством, какав је Рубинштајн и био као по природи. Кроз интерпретацију Шопенове музике може се, више него код осталих композитора, применити мисао Шонберга – „начин свирања, то је човек” (Шонберг 1983: 386). Шопен је говорио ученицима: „Свираћеш као што осећаш и свираћеш добро” (Хинсон 1986: 12). Познато је да је тражио максимално поштовање свих својих нотних, агогичких, експресивних ознака, али је врло често умео и да каже: „Ја не свирам на тај начин, али твоје извођење је добро” (Хинсон 1986: 12). Његов крајњи циљ и идеал била је једноставност – експресивно извођење ослобођено претеривања и афектације, какво је било и Рубинштајново свирање.

За Мауриција Полинија (Maurizio Pollini), победника Шопеновог конкурса 1960, Артур Рубинштајн је изјавио: „Он технички свира боље од свих чланова жирија” (Хјуит 2010). Већ тада, са 18 година, осим изузетне музикалности, показао је и бриљантну технику и чувени интелектуализам којим уравнотежује емоције и експресивност. Његов снимак оба опуса Шопенових етида из 1960. године, за које је добио престижну награду часописа *Грамфон* 2012. год. у категорији *Историјско извођење*, убраја се у врхунска остварења, и поред каснијих такође одличних – Ашкеназијевог (Vladimir Ashkenazy) и Перајиног извођења (Murray Perahia). Полини је познат је као највећи приврженик оригиналном тексту. Желећи да разуме композицију у потпуности, он је истражује до детаља, покушавајући да испоштује сваку нијансу, паузу, темпо. Рубинштајнова интерпретација Шопена му је увек била узор, а оно што га је издвајало од осталих био је, поред изузетне технике, његов тон, непогрешив у својој чистоћи, тачности удара и тембру. У интервјуу за *Daily Telegraph* Полини је изјавио да је „привилегија свирати Шопена. Све је тако перфектно избалансирано, али открити лепоту његовог тона је тако тешко. Шопен је фасцинантан, јер може да звучи и врло модерно” (Хјуит 2010).

Брижљиво проучавање текста, способност одгонетања његовог емоционалног садржаја (што је идентично са степеном обдарености извођача), као и владање техничким средствима извођења, главни су услови за успешно тумачење сваког аутора, па и Шопена. За њега је кључно, и са уметничког и са естетског гледишта, да извођач даје апсолутни приоритет нотним ознакама и да остане унутар тих смерница. С обзиром на то да је Шопен до последњег тренутка, до пред штампање, пажљиво одлучивао о свакој својој ознаци, педализацији, темпу, педантно читање текста је оно што пружа најчвршћу везу са његовим намерама. Ипак, чињеница је да свака партитура мора остати са празнинама и недореченостима, будући да се многи моменти не могу нотом фиксирати. Ти партитуром неодређени моменти често играју пресудну улогу у естетском обликовању

дела. Другим речима, јавља се пре свега проблем у вези са тим докле може ићи слобода интерпретатора, а да се сâм идентитет дела не наруши, тј. до које се мере изведбе могу разликовати, а да их и даље сматрамо изведбама истог дела. Ти додаци, као и она специфична обојеност која долази од грађе инструмената или темперамента извођача, ипак су својства која дају обележја музичком делу.

Шопен се још за свог живота помирио са чињеницом да нико неће свирати његова дела онако како их је он замислио. У једном писму каже: „Фети (*François-Joseph Fétis*) ме озбиљно велича, говорећи да се између мог пијана и пијанисима налазе на стотине сенки” (Чејсинс 1961: 222). Елеганција и суптилност садржане су у широкој скали расположења и значења, од лирске тишине која се пробија до неустрашиве драме, од fine орнаментације до бујне виртуозности. Интерпретативне опасности вребају у сваком такту његове музике. И најмање претеривање у експресивности доводи до сентиментализма, од хероизма до помпезности; један степен више или мање наговештава разлику између племенитости и вулгарности, између индивидуализма и маниризма. То је опасан терен и кад су у питању фразирање, тон, педализација, динамички нивои. Овај опасан терен најбоље су савладали победници Шопеновог конкурса.

Оно што сваког победника Шопеновог конкурса издваја од осталих пре свега су туше и певљивост тона, односно илузија певања на клавиру, на чему је Шопен веома инсистирао. Та деликатна лакоћа додиром издваја и интерпретације Владимира Ашкеназија (*Vladimir Ashkenazy*), Кристијана Цимермана (*Kristyan Zimerman*), Јунди Лија (*Yundi Li*), као и последњег победника Сонг Ђин Чоа (*Seong-Jin-Cho*), који вибрира на дирци као да је у питању клавијорд, а не клавијур. Бесконачне варијанте боја тона и додиром можда су и одлучујуће у изражавању и преносењу емоција Шопеновом музиком. Снага његове мелодије није само аудитивна, она и физички трепери, дотичући срца на најнепосреднији начин. Највећи део изражајности који покушавамо постићи путем уобичајеног рубата, који је плод маниризма, звучи невероватно јефтино у поређењу са овим, правим емоционалним садржајем, правим контактом који се огледа кроз снагу вибрације.

Иво Погорелић (*Ivo Pogorelich*), морални победник Шопеновог конкурса 1980,² пример је који показује на колико различитих начина се Шопенов текст може доживети, уз потпуно праћење упутства композитора. Он сматра да је, с обзиром на то да су композитори умрли давно, улога уметника да унесе живот у дело, односно да ухвати идеју коју је имао композитор пре него што ју је ставио на папир. При томе Погорелић користи све звучне могућности савремених клавира. Под његовим прстима аликвоте певају, испливавају из акорада, а са друге стране акценти и фортисимо толико су моћни да и савремени клавири то једва издржавају. Тонска палета препуна је колорита и он са пуно укуса и умећа успева комбиновати и наслојавати те боје. Са овим је у вези и његов изразити смисао за полифону вођење линија, чиме остварује паралелно одвијање различитих тонских догађаја. Откривањем звучних могућности савремених клавира, Погорелић проналази и нове, скривене музичке идеје у композицијама које свира. Многи су, после његовог извођења Шопена, говорили да је тек то оно право. Други су, а међу њима и неки од чланова жирија на Шопеновом конкурс, говорили да он руши традицију. Ипак, према мишљењу већине, Погорелић изводи Шопенову музику онако како би је Шопен замислио да живи у наше доба.

2 Због тога што није ушао у финалну етапу, Марта Аргерић је напустила жири у знак протеста, образлажући свој поступак речима: „Он је геније”.

И поред велике временске дистанце од скоро два века, која се рефлектује кроз различито поимање естетике и измењени сензибилитет како код публике тако и код интерпретатора, Шопенова музика је свакодневно присутна на концертним подијумима. У данашње време нам, због превелике комерцијализације музике, несумњиво недостају пијанисти високог стила, који би своје техничко савршенство заснивали на обједињавању не само са спонтаношћу већ и осећањем за импровизацију. Шопенова музика се и данас може свирати на више начина – од традиционално поетичног до екстравагантног. Она у себи крије огромно богатство емоција и маште и живеће све док човек у музици буде тражио одјек свега што га тишти, радује и уздиже.

ЛИТЕРАТУРА

- Валдма 1994: А. Валдма, „Рахмањинов: временска и просторна (дез)оријентација”, *Нови звук*, Београд: СОКОЈ и Музички информативни центар, 41–48.
- Рос 2001: Alex Ross, Madame X: Martha Argerich, *The New Yorker*, 12. 11. 2001, http://www.therestisnoise.com/2004/05/martha_argerich.html (приступљено 9. маја 2016).
- Фишерман 1999: Interview with Martha Argerich, by Diego Fischerman, *Revista Clasica*, 9. 1999, <http://www.andrys.com/revista.html>, (приступљено 12. маја 2016).
- Хајек 1993: Е. Хајек, *О музици и музичарима*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Хинсон 1986: М. Hinson, *At the piano with Chopin*, Van Nuys, California: Alfred Publishing, Co.Inc, http://www.amazon.com/At-Piano-Chopin-Frederic/dp/0739016725#reader_0739016725, (приступљено 10. маја 2016).
- Хјуит 2010: Ivan Hewett, Maurizio Pollini: ice-man of the ivories, *The Daily Telegraph*, 5. 3. 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/7324088/Maurizio-Pollini-ice-man-of-the-ivories.html>, (приступљено 12. маја 2016).
- Чејсинс 1961: Abram Chasins, *Speaking of pianists*, New York: Knopf.
- Шонберг 1983: Х. Шонберг, *Велики пијанисти*, Београд: Нолит.

GREAT INTERPRETATIONS OF CHOPIN – THEN AND NOW

Summary

Even today, at the time of the domination of commercial forms of music, Chopin's opus remained popular phenomenon, whose essence is not yet fully explained. Unlike for most of his contemporaries, the entire Chopin's opus has not lost its relevance, even after almost two centuries. Chopin is a composer who touches the hearts of people of all nations, cultures, social classes, so it cannot be said that there is only one proper way to interpret his work. In addition, many believe that today, in time embodied in the motto "more, faster, stronger", it is impossible to experience and listen to his music in the right way. Modern times require modernization of the relation to Chopin's music. Comparing the performance of great pianist of the 20th century, we will try to answer the following questions – whether, over time, there came to changes in receiving and interpreting Chopin's music; whether today's performers and listeners look in it for some other quality and whether they can understand the original ideas of Chopin?

Key words: Chopin, pianist, interpretation, freedom, artistic idea, tone

Aleksandra Lj. Radenković

Сања Р. ПАНТОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за музичку уметност
 Катедра за клавир

ИДЕЈА ФЕРУЧА БУЗОНИЈА (1866–1924) У РАДУ НА КЛАВИРСКОМ ДЕЛУ И ЊЕН ДОПРИНОС САВРЕМЕНОМ ПИЈАНИЗМУ

Феручо Бузони (Ferruccio Busoni) је италијански композитор, пијаниста, педагог и музички писац изузетно широке и богате опште културе, из које је црпео снагу и надахнуће за своје стваралаштво. Бузони је музику сматрао јединством различитих дисциплина, а његова универзалност у приступу музичкој уметности резултирала је стваралачким идејама које су овог уметника сврстале у ред зачетника модерне уметности. У овом раду, додирујући све домене интересовања Феруча Бузонија, осветлићемо његову пијанистичко-педагошку делатност и установити њен допринос савременом извођаштву. Анализом Бузонијевог дела, *Нацрт нове естетике музике (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst)*, упознаћемо визију овог уметника о будућности музике, засновану на споју идеалног концепта уметности и прагматизма; његово композиторско дело такође одише снажном усмереношћу ка постављеном идеалу, стварајући један од првих и најутицајнијих погледа на нови музички језик двадесетог века. У раду на клавирском делу Бузони је на оригиналан и доследан начин спојио дидактичко-методолошке принципе Јохана Себастијана Баха и Франца Листа, а Листову *техничку формулу* довео до логичног завршетка. Његов лични допринос најуочљивији је на пољу извођачке поетике. У домену клавирске технике, Бузонијев метод *техничких варијанти* представља реafirмацију креативног уметничког акта у свирању на клавиру, помоћу којег се укидају границе стваралачког и репродуктивног, а извођач све своје снаге усмерава ка тражењу суштине музике; примена петопрсног позиционог положаја шаке на клавијатури у свим облицима клавирске фактуре, која представља темељ уметничког методолошког приступа клавиру, истовремено је и његов најзначајнији допринос савременом извођаштву. У последњим декадама двадесетог века пијанистичко-педагошки принципи Феруча Бузонија, који су били занемарени после његове смрти, у потпуности су примењени у развоју савременог пијанизма.

Кључне речи: Феручо Бузони, идеалистички концепт уметности, музика, извођачка естетика, технички принципи, транскрипција, педагошка делатност

Биографски подаци

Феручо Бузони био је обдарен разноврсним музичким способностима: стварао је композиције, наступао као концертни пијанист, транскрибовао литературу других композитора (Јохана Себастијана Баха, Волфганга Амадеуса Моцарта, Франца Листа) и бавио се естетским промишљањем, о чему сведоче многи његови радови. Његова педагошка активност јавила се као природна последица ових делатности. Сва ангажовања овог уметника била су заснована на изузетно богатом општој култури, из које је добијао снагу и надахнуће за своје стваралаштво. Бузони је музику сматрао синтезом различитих дисциплина и препознавао је као *јединство* (Бузони 2014: 65). Универзалност Феруча Бузонија у приступу музици резултирала је стваралачким идејама које су га сврстале у ред зачетника модерне

¹ sat.pantovic@gmail.com

уметности. Њихова актуелност и данас говори о значају овог уметника и мислиоца. Бузони је цео живот провео у трагању за *идеалном* музиком, коју је могао да свира и компоује. Идеја га је много више заокупљала од тонске разноврсности или техничког умећа. Он је један је од првих пијаниста који је са естетског становишта размишљао о садржини музике и о томе шта је композитор хтео рећи, а затим то покушавао тонски изразити путем идеје, изостављајући слике у контексту програма. Делатност Феруча Бузонија после његове смрти била је занемарена, иако је упамћен као велики клавијирски виртуоз. Осамдесетих година двадесетог века значај креативности овог уметника сагледан је у потпуности и примењен у развоју савремене пијанистичко-педагошке мисли (Бомон 2001: 669).

Бузони је рођен у италијанском граду Емпочију. Његови родитељи били су музичари: отац – Италијан, виртуоз на кларинету, а мајка, рођена у Аустрији, пијаниста. У Трсту, где је провео детињство, уметник није имао регуларно школовање. Интересовање за позориште и књижевност помогло му је да постане талентовани лингвиста, а од оца је добио рано пијанистичко образовање, у коме је стваралаштво Јохана Себастијана Баха заузимало примарну улогу. Будући пијаниста је већ са седам година имао свој први јавни наступ, свирајући дела Баха, Моцарта и своје композиције. Са девет година уписао је бечки Конзерваторијум, који, охрабрен од Јоханеса Брамса² и Едуарда Ханслика (Eduard Hanzlik)³, напушта после две године, настављајући да се самостално изграђује као пијаниста. У том периоду свирао је Листу и Антону Рубинштајну, чија је уметничка личност снажно утицала на формирање клавијирског стила младог Бузонија. Истовремено је учио и композицију код Вилхелма Мајера, који га је усмерио на Моцартову музику и стимулисао његов интерес за мистицизам и оријенталну филозофију. Са двадесет година Феручо Бузони постао је студент Конзерваторијума у Лајпцигу, где је остварио контакт са Густавом Малером,⁴ Хенријем Петријем и Егоном Петријем⁵ и водећим немачким издавачима. Од 1890. године предавао је клавијир на Конзерваторијуму у Хелсинкију, а исте године је и победио на Рубинштајновом конкурс за пијанисте и композиторе у Москви, у обе категорије. Након две године прешао је на московски Конзерваторијум где је упркос краткотрајном деловању дао свој допринос развоју руске клавијирске школе. После пијанистичких наступа у Бостону и Њујорку, Бузони се од 1894. године са породицом настанио у Берлину, одакле је током следеће две деценије правио честе концертне турнеје и одлазио да држи мајсторске курсеве у Вајмару, Бечу и Базелу. Серију концерата посвећених историјском развоју *клавијирског концерта*, на којима је у четири вечери свирао шеснаест концерата, извео је 1898. године; поводом стогодишњице рођења Франца Листа. Одржао је низ концерата посвећених стваралаштву овог уметника, који су представљали врхунац пијанистичке каријере Феруча Бузонија. У првој деценији двадесетог века промовисао је и финансирао оркестарске концерте *нове музике* са репертоаром Беле Бартока и Јана Сибелијуса, а 1907. године објавио је књигу *Нацрт нове естетичке музике*, у којој је презентовао границе и визију будућности музичке уметности. Након боравка у Италији, где је обављао дужност директора Лицеја *Росини* (Liceo Rossini) у Болоњи, и Швајцарској, Бузони се 1920. године вратио у Берлин као професор композиције на Академији

2 Јоханес Брамс (1833–1897), немачки композитор.

3 Едуард Ханслик (1825–1904), немачки композитор, диригент и музички писац.

4 Густав Малер (1860–1911), аустријски композитор и диригент.

5 Хенри Петри (1856–1914), немачки виолиниста; Егон Петри (1881–1962), немачки пијаниста.

уметности у том граду. Осам недеља пре смрти, у интервјуу аустријском музичком часопису *Vom Wesen der Musik*, промовисао је себе као страственог истраживача и закључио да „човечанство никада неће упознати бит музике у њеној реалности и потпуности”, завршавајући речима: „Поздравите пророка!” (Бомон 2001: 673).

Пијанистичка и педагошка делатност

Сагледавање пијанистичко-педагошке делатности композитора, пијанисте, писца педагога и пасионираног библиофила Феруча Бузонија захтева осветљавање његове личности са више становишта.

Целокупан публицистички рад овог уметника заснива се на идеји о раскиду са застарелом естетиком романтизма и утирању пута за реализацију савремене уметности. У том контексту Бузонијево дело *Нацрт нове естетике музике* јесте „пророчка визија будућности музичке уметности посматрана кроз призму његових естетско-филозофских становишта која представљају специфичан спој једног идеалистичког концепта уметности и прагматизма” (Шобајић 1987: 6). Аутор на овај начин у својој публикацији третира однос *музика – нотни шексти – извођач* и његово примену у пракси. У својој књизи он износи универзални концепт музике као „јединства различитих дисциплина” (Бузони 2014: 65), који тежи свом узору – *ирамузици*. Идеје о *ирамузици* у идеалном облику, временски и просторно универзалној, независној од људског стваралаштва, која је недостижна у свом савршенству уметницима, налазимо у Платоновом⁶ делу *Држава (Политеја)* и у Питагориним⁷ раним биографијама. Према Платоновом схватању, ремек-дела која ми познајемо само су делићи такве идеалне музике коју уметници успевају да отргну од њене целине (Шобајић 1987: 6). Ова је идеја код Платона имала фундаментални значај. Питагора, као један од првих аутора идеје о важности бројчаних односа у уметности, сматра да у одређеним математичким односима који су предмет естетике уметности не постоји увек исто решење, својствено рачунским операцијама са обичним бројевима – решења одређених математичких односа у уметности су многобројна, обојена индивидуумом уметника и склопом његових осећања, а најскривенија су у музичкој уметности (Кинг 2005: 54). За Бузонија, *музика будућности* је астрална, нечујна, неvezана, слободна, апсолутна – она је сама природа и у складу са тим треба одбацити програмску музику. Наиме, суштина *музике будућности* измиче могућности људске спознаје и то је чини блиском *ирамузици*; композитори су у припремним и везивним ставовима (прелудијумима, интерлудијима) најближе прилазили природи музике јер су веровали да смеју занемарити симетријске односе. Извођење у музици долази из слободних висина, из којих је и сама тонска уметност сишла међу нас; извођење мора помоћи музици да се врати у своје изворно стање тамо где јој прети опасност да постане *земаљска* (Бузони 2014: 25). Нотација је постојано средство за задржавање неке импровизације, како бисмо јој омогућили да поново оживи; нотација се према њој односи као „портрет према живом моделу” (Бузони 2014: 25). Извођач је дужан да својим сопственим знаковима успостави све што је композитор изгубио од свог надахнућа, ограничен нотним текстом. Свака нотација је транскрипција неке апстрактне замисли; извођење неког дела

6 Платон (427. п.н.е. – 347. п.н.е.), грчки филозоф.

7 Питагора (580. п.н.е. – 497. п.н.е.), грчки математичар, научник, астроном и филозоф.

је такође транскрипција која никада не може да поништи оргинал. Односно, различита средства имају различит, њима својствен језик, који исти садржај објављује увек у новом тумачењу. У уметности (која је огледало живота), а најизраженије у музици (која понавља емоције из живота), осећај, обогаћен укусом и стилем (који разликује уметност од живота), представља највиши морални квалитет. Осећај формирају темперамент, интелигенција и нагон равнотеже. Синтеза осећаја, укуса и стила презентује *личности* извођача, која тежи за савршенством, доводећи га у сагласност са његовом индивидуалношћу (Бузони 2014: 35). На том путу испуњеном мислима и осећањима извођач се мора ослободити свега наученог како би се усредсредило на ослушкивање унутрашњег звука *айсолушне* музике, који ће у наредном кораку саопштити аудиторијуму.

Идеје о универзалном концепту музичке уметности Феручо Бузони је реализовао у дисциплинама компоновања, интерпретације, клавирске технике и транскрипције.

Јединство музике сугерише да је она ослобођена рутинских поступака (Бузони 2014: 40) и да су могућности компоновања бескрајне, што укључује овладавање свим претходним експериментима, њихову селекцију, примену и синтетисање у *снажне* и *лепе* облике. Бузонијева композиторска делатност одише усмереношћу ка постављеном идеалу о поновном задобијању слободе музике. Млади Бузони је био композитор укуса и имагинације, импресивне технике, јасне форме, прецизног осећаја за боју, али и стереотипне мелодијске инвенције. У зрелијем периоду вратио се умеренијем музичком изразу у коме је преовладала „лирска рефлексивност са примесам мистике” (Шобајић 1987: 8). У том контексту, уметник је истраживао контраст између германске крутости и латинске попустљивости у себи, о чему сведочи његов *Концерт за клавир са женским хором у финалу (Piano Concerto, with male chorus in finale, 1903–1904)*. Предлагао је нове лествице и употребу система шестина целог тона (чиме би се повећале изражајне могућности инструмента, у овом случају – клавира). На овај начин Феручо Бузони је антиципирао много каснију појаву атоналности и електронски произведеног звука у двадесетом веку. О стварању својих дела Бузони – композитор написао је: „Прво долази идеја, а затим концепција или потрага за њом, праћена погубљењем” (Бузони 1987а: 50), алудирајући на ограничене могућности нотног записа.

За овог уметника интерпретација такође не налази свој лик у нотном тексту, традицији и рутини, већ у првобитној музичкој идеји – у малом одломку *цраммузике*, који се сретним случајем појавио у композиторовој имагинацији (Шобајић 1987: 18). За Бузонија је нотни запис путоказ ка првобитној идеји, али нипошто не и сама идеја јер текст није уметничко дело по себи као што је то једна слика или скулптура, већ само једно приближно и незграпно упутство за његово извођење. Изостављање традиције је настојање Феруча Бузонија да се на непосредан начин приближи композиторовој замисли, заобилазећи туђе интерпретације. Рутина уништава креативност, јер креација подразумева стварање облика ни из чега, док рутина цвета на имитацији. Основне карактеристике Бузонијеве извођачке естетике (Шобајић 1987: 19–25) уз помоћ којих укида границу између стваралачког и репродуктивног у свирању на клавиру представљамо у наставку.

Избор репертоара

Уметник је успоставио и данас важећу шему програма *клавирског репертоара*, који чине дела Баха, Моцарта, Лудвига ван Бетовена, Фредерика Шопена и Листа, јер је у овим композиторима видео ствараоце из чијих композиција зрачи *прамузика*.

Формирање концертних програма по одређеној замисли, концепцији

Бузони је имао обичај да на својим концертима изводи дела једног композитора, спајајући их у веће целине (нпр. двадесет четири Шопенове етиде) или да цео рецитал посвети стваралаштву искључиво једног композитора (серија концерата посвећена Листовом делу, на којима је извео све његове значајније композиције).

Принцип осмишљавања интерпретације

Овај принцип настао је под утицајем Баховог дела на Феруча Бузонија, у чијем је стваралаштву нашао узор за основне принципе интерпретације. Осмишљавање *интерпретације* подразумевало је поделу клавирског дела на одсеке који су садржали звук истог својства: Бузони је један одсек изводио истом динамиком, да би у следећем применио исту врсту артикулације. Принцип *интерпретације* односио се на све врсте интерпретационих елемената: динамику, ритмику, артикулацију, темпо, квалитет тона, педализацију. Супротстављајући блокове различитог клавирског звука, пијаниста је постигао графичку⁸ јасноћу замисли, импресивне градације звука и богате колористичке ефекте. Дела Јохана Себастијана Баха, интерпретирана на овај начин, карактерисала је прегледност форме уз помоћ јасно разграничених динамичких блокова, инсистирање на строгом придржавању темпа у оквиру мањих целина и уздржавање од неконтролисаног емотивног извођења које је могло да замагли праву духовну вредност Бахове музике.

Одређеност за *non legato* начин свирања на клавиру

Бузони се определио за предности које клавир поседује, узимајући их за своје полазиште: у *non legato* начину свирања овај пијаниста је спознао праву природу и могућности инструмента. Разматрајући техничке могућности клавира, он је на разноликости *non legata (staccatissimo, staccato, poco staccato, portato)* изградио велико богатство тонског колорита, коме су се дивили савремени критичари. У тежњи за естетским идеалом, Бузони је одбацио и узор певања за постизање *legata* у клавирској репродукцији, као основни принцип руске пијанистичке школе, јер је тон за њега био непосредан носилац идеје, а не имитатор других инструмената. На овај начин уметник је преко клавирског тона директно комуницирао са идејом, што је и потврда аналогije његовог става према односу *композитор – нотни текст – извођач*, у коме такође тежи избећи нотни текст у процесу сагледавања основне идеје. Овим поступком Бузони проширује и изражајна средства клавира у духу свог универзалног концепта уметности.

⁸ Феручо Бузони био је и графички уметник – карикатуриста; карактер тих радова је изражавао у својим композицијама (Бузони 1987б: 3).

Снимци извођења Феруча Бузонија приказују клавирског виртуоза „демонске брилијантности и моћне сонорности” (Бомон 2001: 672). Његова техника је представљала значајан чинилац за развој овог изузетног уметника у целокупној историји пијанизма.

Пијанистичко-технички принципи Феруча Бузонија формирају целовит систем. Он је произишао из филозофских опредељења аутора, чија је главна карактеристика постојање једне основне *праидеје*, која се манифестује кроз низ појавних облика:⁹ „техничку формулу, техничку варијанту и техничко фразирање” (Шобајић 1987: 26).

Зачетник идеје о *техничкој формули* био је Франц Лист (Шобајић 1996: 36). Франц Лист саветовао је да уметност треба схватити у њеним основним принципима – то се односи на елементе клавирске технике, модулације, хармонске покрете и слично, а нове комбинације се ретко срећу, или су толико безначајне да не представљају препреку ако се претходно овлада *основним кључевима*. Ова идеја подразумевала је да се сваки технички проблем, ма колико изгледао везан за конкретну музичку мисао у којој се јавља, може рашчланити и постати део неке од основних техничких формула, које га решавају и које су применљиве на целокупну пијанистичку литературу. Односно, техничке формуле су најмање структурално-извођачке целине клавирског дела у којима се прожимају елементи клавирске технике и музички мотиви, градећи нове облике у зависности од естетике дотичног композитора. Оне настају као компромис између физиолошких могућности шаке и композиторове музичке замисли. Франц Лист је техничку формулу примењивао уводећи петопрсне групе у свирању пасажа лествичне структуре које нису прелазиле интервал октаве. Бузони је овај принцип проширио на све елементе клавирске технике, стварајући на тај начин компактан систем свих њених видова, који је детаљно разрадио у *Клавирској вежби* и у пракси, вежбајући упоредо фрагменте са истим проблемом из дела различитих композитора. Принцип техничке формуле у пијанизму овог уметника постао је фундамент његовог професионалног приступа клавиру. Наиме, Феручо Бузони је сматрао да се све техничке формуле могу одсвирати позиционим прсторедом. Идеја петопрсног позиционог положаја шаке на клавијатури у коме сви прсти добијају равноправан третман је смисао идеје-водиље у његовом приступу свирања на клавиру. Ову идеју реализовао је својим прсторедним принципима: равноправним третманом свих пет прстију и њиховим груписањем у петопрсне позиције (Шобајић 1987: 48), чиме се постиже континуирани процес мишљења у већим техничким комплексима и униформност покрета шаке по клавијатури у оба смера. Униформност покрета шаке на клавијатури, без промене позиција, конкретно је решавао преузимањем Баховог прстореда: у узлазном низу након четвртог и петог следе други и трећи, чиме се избегава подметање првог прста, и подметањем прстију испод другог, трећег или четвртог прста, у силазном кретању.¹⁰ Петопрсни положај шаке на клавијатури, или положај свих пет прстију на пет суседних белих дирки доживљава трансформацију у процесу извођења примајући разноврсне облике, али у суштини увек задржава свој првобитни, *идеални* праоблик. На овај начин музичар је сагледавао проблеме целокупне

9 Бузони је овај систем најсликовитије приказао у свом делу *Клавирска вежба* (Klavierübung, 1922).

10 Примена наведених прсторедних принципа уочљива је у Бузонијевом предговору првог издања *Двогласних и шрогласних инвенција* Јохана Себастијана Баха.

пијанистичке технике и проналазио додирне тачке у стваралаштву композитора из различитих епоха.

Метод *техничких варијанти* (транскрипција) решава одређен техничко-извођачки проблем у музичком делу путем модификовања, тј. варирања текста оригинала. Адекватним варирањем, односно стварањем техничких варијанти, проблем се сагледава у целини да би се дошло до његове суштине. Измена оригиналног текста може обухватити један или више параметара: динамику, врсту удара, врсту такта, ритам, прсторед итд. Овај метод уз одговарајући рад гарантује ефикасност у решавању проблема, подстиче аналитичко мишљење и ангажује све креативне потенцијале извођача. Заправо, транскрипција на овај начин добија методолошку функцију, а улога извођача се изједначава са улогом композитора; она омогућава и максимално искоришћавање изражајних могућности инструмента. Бузонијеве транскрипције, међу којима се истичу оне у његовој редакцији прве свеске *Доброштемперованог клавира* (*Das wohltemperierte Klavier*) Јохана Себастијана Баха, представљају непревазиђен образац комуницирања са идејом композитора и сведоче о трагањима овог уметника за крајњим смислом музике. Бузони је сматрао да композиторово уобличавање музике већ представља аранжман првобитне идеје, отргнуте из њеног идеалног простора (Шобајић 1987: 56). Из претходно наведених ставова може се сагледати однос овог музичара према транскрипцији као једном од начина за формирање музичке идеје – улога транскриптора и извођача јесте да открију идеју која се налази испод нотног текста (праидеју), а која је недостижна у свом савршенству. Прва свеска *Доброштемперованог клавира* у Бузонијевој редакцији истовремено представља и „приказ савремене пијанистичке технике, посматран као један динамичан историјски процес у коме техничке формуле из ове публикације служе као предтекст за формирање читавог низа техничких варијанти које приказују одређене аспекте савремене клавирске технике” (Шобајић 1987: 33). У *Клавирској вежби* Бузони је метод техничких варијанти обрадио разврставањем клавирске литературе у мање групе на основу преовлађујућег типа техничке формуле која се у њима може срести. Аутор је наглашавао да се његова редакторска тумачења не морају безусловно прихватити. Лично ангажовање и трагање извођача за сопственим решењима, према његовом схватању било је примарно за настанак аутентичне уметничке интерпретације.

Техничко фразирање подразумева облик груписања материјала у музичком делу, одређен извођачевим менталним односом према датом пасажу, а заснива се на принципу аутоматизације покрета. Условљено је смером кретања по клавијатури и рељефом клавијатуре, тј. односом црних и белих дирки, а примењује се претежно за ефикасно и брзо свирање октавних пасажа. Бузони је истицао да се техничко фразирање не сме чути током интерпретације – оно постоји само за извођача. Међутим, уметник је сматрао да техника представља само део успешности пијанисте.

Закључак

Синтеза различитих аспеката стваралаштва Феруча Бузонија у домену музике, презентује његову педагошку делатност, која је присутна и у данашњој клавирској педагогији. У захтевима потребним за пијанисту Бузони (1987а: 80) наводи:

„Техника није и никада неће бити Алфа (αλφα; α) и Омега (ωμέγα; ω) свирања на клавиру више него у другим уметностима; ја своје ученике молим да се у потпуности

сами побрину за њу. Различити услови морају бити испуњени да би уметник постао 'велики'. Перфектна техника мора бити пронађена у сваком клавиру са добром конструкцијом. Ипак, велики пијаниста мора бити првенствено добар техничар – али техника која представља само део његове успешности не лежи једино у прстима и зглобовима или у снази и издржљивости; она се налази у мозгу и компонована је од геометрије, процене растојања и мудре координације. Додир, који припада правој техници као врло посебан, представља употребу педале. Такође, велики уметник мора поседовати неубичајену интелигенцију и културу; он мора да буде широко образован у области музике и књижевности, указујући на то као на услов људске егзистенције; поред тога, мора имати и карактер. Ако нешто од овога недостаје, одразиће се у свакој фрази његовог свирања; то ће недостајати његовом осећају, темпераменту, машти, поетичности и коначно, магнетизму личности који понекад чини да уметник инспирише хиљаде људи, странаца, са једним, истим стањем осећаја. Заправо, на овај начин се дефинише појава разума која је жељена, контролисана преко расположења и иритирајућих услова, могућност подизања пажње публике и психолошки моменат 'заборављања' на публику. Да ли ће недостајати осећај за форму и стил и моћ доброг укуса и оригиналности? Како неко може побројати све захтеване квалитете? Али један захтев долази пре осталих: свако ко жели да овлада језиком уметности мора неговати свој душевни живот."

Наведена разматрања Феручо Бузони је доказао личним примером: космополита снажног интелекта синтетизовао је целокупно пијанистичко искуство од Баха до Листа, при чему његов пијанизам произилази као зенит тог процеса. Зато се његов универзални приступ уметности и уметничком делу у форми идеје о непрекидном трагању за суштином намеће као једини креативни пут за сваког уметника.

У ретроспективи претходно изложеног текста упознали смо се са различитим ангажовањима Феруча Бузонија у области музике и са њиховом синтезом, којом је осветљена пијанистичко-педагошка делатност овог уметника и којом је указано на допринос савременом извођаштву. Бузони је био композитор, пијаниста, транскриптор и музички писац богате опште културе из које је добијао снагу и надахнуће за своје стваралаштво. Као природна последица свих ових активности јавила се његова педагошка делатност. Овај уметник – космополита, музику је препознавао као *јединство различитих дисциплина*. Његова универзалност у приступу музичкој уметности, резултирала је стваралачким идејама које су га сврстале у ред зачетника модерне уметности. У основи целокупног списатељског рада Феруча Бузонија налази се идеја о раскиду са застарелом естетиком романтизма и утирању пута за реализацију савремене уметности. У свом делу *Нацрти естетике музике* он третира однос *музика – нојни шексти – извођач* и његову примену у пракси. Бузонијева *музика будућности* је у свом савршенству недостижна уметницима, а ремек-дела која ми познајемо само су делићи такве идеалне музике коју уметници успевају да отргну од њене целине. Нотација је помоћно средство за задржавање неке импровизације, како би јој извођач омогућио да поново оживи. Извођач је дужан да успостави сопственим знаковима све што је композитор изгубио од свог надахнућа, ограничен нотним текстом. За овог музичара, интерпретација, такође, не налази свој лик у нотном тексту и рутини, већ у првобитној музичкој идеји – у малом одломку *прамузике*, који се средним случајем појавио у композиторовој имгинацији. Идеју о интерпретацији Бузони је реализовао кроз своје пијанистичко-техничке принципе, који представљају један целовит систем у чијој основи је *праидеја*, која се манифестује кроз низ појавних облика: техничку формулу, техничку варијанту и

техничко фразирање. Листову техничку формулу петопрсног положаја шаке на пет суседних белих дирки, коришћену до тада само у свирању лествичних пасажа, Феручо Бузони је проширио на све елементе клавирске технике, што је његов највећи допринос у овој области. Он је Листову техничку формулу спровео до логичног завршетка, а униформност шаке на клавијатури, без промене позиција решавао је прсторедом чије корене налазимо у стваралаштву Јохана Себастијана Баха. Стварање техничких варијанти (транскрипција) модификовањем оригиналног текста ангажује све креативне потенцијале извођача. Интегрисана делатност Феруча Бузонија – музичког писца, композитора, пијанисте и транскриптора, открива и његову еминентну личност педагога који сматра да је клавирска техника само део успешности пијанисте – велики уметник мора имати неуобичајену интелигенцију и културу. Наведена разматрања Бузони је доказао и личним примером, на основу кога га историја пијанизма памти као клавирског виртуоза демонске бриљантности и моћне сонорности, са идејом о вечитом трагању за суштином музике, никада у потпуности оствареном, због високо прокламованог идеала. У последњим декадама двадесетог века његова идеја је у потпуности примењена у савременом пијанистичком извођаштву.

ЛИТЕРАТУРА

- Бомон 2001: А. Beaumont, The Life of Ferruccio Busoni, in: Stanlie Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Volume 4, London: Macmillan Publishers Limited, 669–674.
- Бузони 1987а: F. Busoni, *The Essence of music and Other papers*, New York: Dover Publications, Inc.
- Бузони 1987б: F. Busoni, *Selected Letters by Antony Beaumont*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Бузони 2014: Ф. Бузони, *Нацрти нове естетике музике*, Београд: Студио Лирика.
- Кинг 2005: П. Кинг, *Сво филозофа – животи и дело највећих светских мислилаца*, Загреб: Накладник.
- Шобајић 1987: Д. Шобајић, *Феручо Бузони – пијаниста*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Шобајић 1996: Д. Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови.

THE IDEA OF FERRUCCIO BUSONI (1866–1924) IN HIS WORK ON A PIANISTIC PIECE AND ITS CONTRIBUTION TO CONTEMPORARY PIANISM

Summary

Ferruccio Busoni was an Italian composer, pianist, transcriber and music writer of wide and abundant personal culture which provided him with the strength and inspiration for his creative work; his pedagogic activity was a result of all these activities. Busoni considered music the unity of various fields of study, and his universality of approach to music produced such creative ideas which positioned this artist among the founders of modern art. Discussing all domains of interest of Ferruccio Busoni in the previous presentation, his pianistic and pedagogic activities were clarified together with their contribution to contemporary pianism. The idea of break with the old fashioned aesthetics of Romanticism and foundation of the new pathway for realisation of contemporary art was essential for the whole oeuvre of Ferruccio Busoni. The analysis of Busoni's work *Sketch of a New Aesthetic of Music* revealed the artist's vision of the future of music based on the unity of an ideal concept of art and pragmatism; his compositions also indicate strong dedication to the

established ideal, thus creating one of the first and most influential views of a new musical language in the twentieth century. In his work on piano compositions, Busoni combined didactic and methodological principles of Johan Sebastian Bach and Franz Liszt in an authentic and consequential way, following Liszt's technical formula towards logical endings, while making his personal contribution in the domain of performing poetics. In the domain of pianistic technique, Busoni's method of technical variances shows re-affirmation of a creative artistic act in the piano performances, where all boundaries between the creative and the reproductive vanish and the performer is completely concentrated on search for the essence of music; the use of five-finger hand on the keyboard in all forms of pianistic texture is the basis of the artist's methodological approach to the piano and at the same time his most significant contribution to contemporary performing. In the last decades of the twentieth century, the pianistic and pedagogic principles of Ferruccio Busoni which were neglected after his death, were completely applied in the development of modern pianism.

Key words: Ferruccio Busoni, idea, music, aesthetics of performance, technical principles, transcription, pedagogic activity

Sanja R. Pantović

АРХИТЕКТУРА
У КОМУНИКАТИВНОМ ДИСКУРСУ

БАЛКАН – МЕСТО СУСРЕТА
КУЛТУРА И УМЕТНОСТИ

Danijela M. DIMKOVIĆ¹
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Odsek za primenjene i likovne umetnosti

ARTIKULACIJA VIZUELNIH KODOVA U ARHITEKTURI

Rad se neposredno bavi razmatranjem različitih vidova kodiranja u arhitekturi. Arhitektonski kodovi kao prenosioci značenja nam kroz istoriju omogućavaju različita čitanja i dekodiranja, koja ukazuju na određene probleme prilikom definisanja i razumevanja. Podela arhitektonskih kodova se može tražiti u samoj arhitektonskoj formi objekta, zatim u njihovoj uzajamnoj artikulaciji, kao i u vezama uspostavljenim između pojedinačnih arhitektonskih prenosilaca značenja. Odbacivanjem starih modela kodiranja, zapravo njihovim ukidanjem, modernisti su sproveli nove znake komunikacije, dok su realizatori postmoderne arhitekture vraćajući se na tradicionalne kontekste i preuzimajući ih uveli „dvostruko kodiranje”. Ovakvoj podeli svakako bi trebalo dodati kodifikaciju koja se oslanja na implementaciju novih medija u arhitektonsku praksu.

Ključne reči: arhitektura, arhitektonski kodovi, vizuelna artikulacija, moderna, postmoderna, novi mediji

1. Arhitektura kao komunikacija

1.1. Funkcija ili komunikacija

Polazeći od predpostavke da je semiotika nauka koja se bavi proučavanjem svih fenomena kulture kao da su sistemi znakova, možemo zaključiti da se kultura može posmatrati kao *komunikacija*. Sagledavanje arhitekture kroz prizmu semiotike otvara jedno nepregledno polje izazova. Najpre što većina arhitektonskih objekata na prvi pogled ne *komunicira već funkcioniše*. Postavlja se pitanje da li je moguće tumačiti funkciju kao nešto što je povezano sa komunikacijom. U ovoj semiotičkoj postavci niko nije u obavezi da opisuje znak, bilo na osnovu ponašanja koje on podstiče ili na osnovu stvarnih predmeta koji verifikuju njegovo značenje: znak se opisuje samo na osnovu *kodifikovanog značenja koje je u datom kulturnom kontekstu pripisano nekom prenosiocu značenja* (Eko 1986: 53). Pod ovom predpostavkom možemo uzeti stepenice kao jedan arhitektonski element (predmet), to jest kao *prenosilac značenja*. Zapravo, osim toga što nas stepenice obavezuju da se penjemo one nam *saopštavaju* svoju moguću funkciju. Upotrební predmet je u svojoj komunikacijskoj ulozi, prenosilac preciznog i konvencionalno denotiranog značenja, svoje funkcije, on denotira svoju funkciju u skladu sa nekom konvencijom, u skladu sa nekim *kodovima*. Arhitektonska kodifikacija, stepeništa ili rampe denotira mogućnost uspona, bez obzira gde se to stepenište nalazi, čovek uočava formu čija interpretacija ne podrazumeva samo kodifikovanu vezu između forme i funkcije, već i konvencionalno shvatanje o tome kako se unutar te forme obavlja funkcija. Prema nekoj osnovnoj sistematizaciji arhitektonski kodovi se mogu podeliti na: *tehničke kodove* (grede, podni sistemi, stubovi, ploče, instalaciju...), *sintaktičke kodove* (kružna osnova, osnova u obliku grčkog krsta, lavirint,

¹ d.dimkovic@gmail.com

višespratnica...) i *semantičke kodove* (krov, stepenice, prozor, luk, trpezarija, dnevna soba, škola, bolnica...) (Eko 1973: 42). Ipak, ovakva kodifikacija nas ograničava na prilično specijalizovano čitanje arhitekture, arhitekture na koju nas je navikla civilizacija sa svojim tehnologijama u stalnom razvoju, kodifikovanu isključivo u okvirima naučnih znanja arhitektonskog inženjerstva. Arhitektonski jezik predstavlja komunikaciju suštinskih osobina, kvaliteta i značenja. Arhitektonsko delo šalje određenu poruku i značenje i neposredno utiče na posmatrača. Kao takva arhitektura je uvek nekome namenjena i podstiče uzajamnu korelaciju između nje i čoveka, odnosno komunikaciju, podsticanjem percepcije, doživljaja i reakcije u posmatraču.

1.2. Kodiranje i dekodiranje – moderna/postmoderna

Istorija arhitekture tokom XX veka nema takvo mnoštvo pravaca za razliku od drugih polja umetnosti i kulture u kojima se raspravlja o modernizmu i postmodernizmu. Samim tim je olakšano određivanje odlika postmodernizma nasuprot arhitekturi moderne u oblasti arhitektonskog izražavanja. Internacionalni stil, predstavljao je pravac korišćen više decenija u arhitekturi i označio modernizam, naročito u drugoj polovini XX veka. Nakon Drugog svetskog rata, vodeće arhitekthe, pripadnici pomenutog pravca, Ludvig Mis van der Roe, Valter Gropijus i Le Korbizije kreću od polazne ideje da stvore univerzalno primenjivi moderni stil (kod) koji bi prevazilazio kulturne granice zemalja. Modernizam u arhitekturi karakteriše prekomerna upotreba materijala kao što su beton, staklo i čelik, dok su funkcionalnost i racionalnost jedne od najbitnijih odlika modernističkih građevina. Možemo reći da je funkcionalnost modernih građevina u potpunosti prevazišao dotadašnje ideje konstruktivizma i ekspresionizma. Zapravo ideja vodilja arhitekture modernizma bila je Atinska povelja² koja je isticala osnovne četiri funkcije ili *komunikacije* prostornog planiranja: stanovanje, rad, odmaranje i kretanje. Moramo istaći da je modernizam u arhitekturi bio usko vezan za okolnosti nastale razvojem industrije, novim prostornim planiranjem i građevinama. Ukidanje ornamenta predstavljalo je težnju ka univerzalizmu i raskidanje sa tradicijom i prošlošću. Nove forme stanovanja i prostorna organizacija su bile imperativ internacionalnog stila i modernističke arhitekture. Koncept ovakve gradnje bio je krajnje human. Težilo se obezbeđivanju stanova za što veći broj ljudi radničke klase sa svom neophodnom infrastrukturuom. Ipak, dobili smo uniformna naselja, ljude koji su izmešteni iz svojih tradicionalnih miljea i mnoštvo nepredviđenih posledica. Povećao se obim kriminala, vandalizama i društvene izolacije. Dolazimo do zaključka da četiri pravila Atinske povelje ipak nisu dovoljna kao koncept i da se ljudska egzistencija zasniva na mnogo kompleksnijim zahtevima. Čitavi kvartovi, potpuno identični, realizovani su na različitim geografskim lokacijama što je dovelo do nestajanja autentičnosti samih gradova i nemogućnosti čoveka da prepozna i dekodira novu arhitekturu. Modernizmu je pripisano uništavanje tradicionalnih gradova, razdvajanjem građevine od njene okoline. Ovakav ishod realizacije modernističkih građevina zapravo nam olakšava sagledavanje i određivanje početka postmodernizma u oblasti arhitekture i njegovog populizma. Suprotno modernizmu, postmodernizam se odlikuje uvažavanju već postojećih stilova, regionalnih identiteta i tradicije. Postmodernističke pozicije u arhitekturi bile su, mnogo odlučnije nego u drugim umetnostima i medijima, neodvojive od kritike modernizma i međunarodnog stila. Kako konstatuje Frederik

2 Atinska povelja je zbir preporuka za izgradnju gradova u čijem konstituisanju je učestvovalo udruženje arhitekata koji su se ujedinili u organizaciju CIAM (Congres internationaux d'architecture modern) 1928. godine.

Džejmson³ (Fredric Jameson), izbrisana je stara granica između visoke kulture i takozvane masovne ili komercijalne kulture, pojavile su se nove vrste tekstova nadahnutih oblicima, kategorijama i sadržajima kulturne industrije koju su sa toliko strasti napale sve moderne ideologije. Oslanjajući se na knjigu *Moderni pokreti u arhitekturi*, Čarlsa Dženksa (Charles Jencks), možemo na simboličan način odrediti tačan datum kraja modernizma (15. 07. 1972.), koji se vezuje za rušenje stambenog naselja Pruitt-Ajgo u Sent Luisu, podignut za stanovništvo sa niskim primanjima. Kompleks građevina predstavljao je oličenje nehumanosti, totalitarnosti i uniformnosti jednog stila koji je proglašen nepodobnim za stanovanje. Posle propadanja modernističke ideologije stila, proizvođači kulture nisu imali kome da se okrenu, osim prošlosti, konstatuje Džejmson; oni simuliraju već mrtve stilove i govore kroz sve maske glasovima sačuvanim u imaginarnim muzejima jedne nove globalne kulture. Simulakrum obeležava potpuno osamostaljivanje znakova u odnosu na stvarnost, označioća u odnosu na označeno, stvarajući svet kopija bez originala i realnost stvarniju od stvarne (Bodrijar 2008: 54). Bodrijarova teorija polazi od teze o otuđenosti, trijumfu i totalitarizaciji društva spektakla.

Postmoderne tendencije u umetnosti i popularnoj kulturi se obično nazivaju postmodernizam.

„Postoje tri moguća značenja koja se vezuju za pojam postmodernog. Prvo se odnosi na stanje u kulturi, u najširem smislu te reči, način mišljenja, navike, društvene, ekonomske i kulturne promene, koje su se dogodile u *postindustrijskoj eri* ili *društva rizika*. Ovo značenje se odnosi na novu *megakulturu* – istorijsku etapu zapadne civilizacije, zasnovanu na kritici i prevladavanju značenja, vrednosti, smisla i načina života modernog društva, i obeležava se pojmom postmoderne. Drugo značenje postmodernizma tiče se umetničke promene i refleksije o tim promenama. Treća mogućnost interpretacije ovog pojma dovodi se uvezu sa filozofskim promišljanjem postmodernog stanja” (Đorđević 2009: 196).

Osnovna odlika postmodernizma u umetnosti je upravo brisanje granica između popularne kulture i visoke umetnosti. Način izražavanja umetnika, mešanje stilova i pravaca, suštinski dovodi u pitanje šta je umetnost, a šta popularni fenomen. Kada je reč o ispoljavanju postmodernih tendencija u arhitekturi, uticaj stilova iz predhodnih istorijskih epoha je više nego očigledan i pristupačniji za analizu jer je arhitektura vidljiva u svakodnevnom životu i oblikuje prostor ljudskog življenja. Postmoderni svet je fragmentiran i u njemu su ljudska bića izgubila ekspresivnu snagu i traganje za istinom u svetu, koja je bila karakteristična za modernizam. Postmoderni duh i estetika koja se ogleda u umetnosti, popularnoj kulturi, definiciji identiteta postmodernih ljudi, dovodi u pitanje ranije modele posmatranja kulture, društva i njihovog odnosa prema pojedincu. Među njima je odnos između suštine i pojave, istine i laži, skrivenih i manifestnih značenja, autentičnog i neautentičnog, označenog i označioća, preokrenut tako što drugi niz u ovim opozicijama dominira nad prvim (Džejmson 2008: 489).

U postmodernoj arhitekturi, terminom „dvostruko kodiranje”, Čarls Dženks govori o eklektičnoj arhitekturi koja pozajmljuje stilove iz različitih perioda zbog oslanjanja na već postojeća građevinska rešenja. Dvostruko kodiranje značilo bi ostvarenje višejezičnosti i različite vidove percepcije unutar jednog arhitektonskog ostvarenja. Jedan način percipiranja bio bi prihvatljiv prosečnom čoveku kao posmatraču i konzumentu arhitekture u životnoj svakodnevici, dok bi drugačija percepcija bila dostupna malobrojnom sloju obrazovanih ljudi. Zapravo radi se o recikliranju ili kako ga Dženks formuliše „radikalni eklektizam”, koji predstavlja povrtak prošlom kroz citate koji

3 *Fredrik Džejmson* (Fredric Jameson) jedan je od najznačajnijih marksističkih kritičara i teoretičara postmodernizma.

se ne prenose direktno već se sa izmenjenim ili preoblikovanim kontekstom prenose na takav način da omogućuje referiranje ka širokom spektru stilova i epoha. Radikalni eklekticizam, nasuprot tome, započinje projektovanje od ukusa i jezika koji preovlađuju u određenom mestu, a arhitekturu prekomerno kodiraju (mnogim nepotrebnim znacima) tako da ljudi različitih ukusa – i široki slojevi i elita – mogu da je razumeju i koriste (Dženks 2000: 156). Arhitekthe postmodernizma se suočavaju sa spoznajom da građevine modernističkog stila, realizovane neadekvatno istorijskoj strukturi grada i ljudskim potrebama, razaraju gradsko jezgro. Saglasno tome arhitekthe postmodernizma polaze od ideje da je neophodno projektovati takve arhitektonske sklopove zasnovane na poznavanju regionalne arhitekture. Iz takvih promišljanja dolazi se do zaključka o uvođenju ideje kritičkog regionalizma, koji je po mišljenju većine teoretičara arhitekture mnogo bolje rešenje od postmodernističkog koncepta reciklirane i popularne arhitekture. U veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegova aura. Postupak je simptomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulisati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom (Benjamin 2008: 78)

Prema mišljenju Č. Džejmsona, arhitektonski stil, koji istoričari umetnosti nazivaju „istoricizmom”, predstavlja nasumični kanibalizam svih stilova iz prošlosti i igru nasumičnih stilističkih aluzija. Istoricism u arhitektonskoj terminologiji predstavlja samozadovoljni eklekticizam postmodernističke arhitekture koja je proizvoljno i bez ikakvog principa progutala sve arhitektonske stilove iz prošlosti i od njih napravila jednu celinu. Kriza istorije zahteva da se sada na jedan nov način vratimo na pitanje vremenske organizacije uopšte u postmodernizmu i na problem oblika i arhitektonske forme. Ukoliko je subjekat zaista izgubio svoju aktivnu sposobnost da se višestruko širi kroz vreme i da svoju prošlost i budućnost organizuje u koherentno iskustvo, zaista je teško uočiti na koji način njegovo stvaranje može rezultirati ičim drugim osim „gomilom fragmenata” i praksom čije su glavne odlike heterogenost i fragmentarnost (Džejmson 2008: 507–508). Džejmson naglašava da mi sami zapravo ne možemo da ispratimo napredak evolucije. Konstantna promena objekta ne podrazumeva međuslovljenost sa promenom subjekta. Čovek još uvek ne poseduje perceptivni aparat koji bi bio u mogućnosti da sagleda novi *hiperprostor* jer su naše perceptivne navike oformljene ranijim načinom sagledavanja. Jedan od glavnih aspekata odbrane postmodernističke arhitekture je usko povezan sa populizmom. Džejmson konstatuje da stvaralaštvo postmoderne arhitekture predstavlja popularnu arhitekturu, koja se više ne trudi da unese različitosti kao razvijeni modernizam, već teži komercijalizaciji koja poštuje američke fabrike gradova.

1.3. Frederik Džejmson – Bonaventura

Najčešće analizirana građevina postmodernističke arhitekture je svakako hotel „Bonaventura”, Džona Portmana, sagrađena u novom delu Los Anđelesa (Lester 2013: 17). Portman svakako ima i značajnije građevine koje se mogu sagledati sa istog stanovišta ali ćemo se zadržati na hotelu Bonaventura o kojoj su pisali najznačajniji teoretičari postmoderne. Građevina poseduje tri ulaza u impozantni arhitektonski sklop Bonaventura kompleksa, ipak kako primećuje Džejmson, urađeni su tako kao da predstavljaju sporednu stvar (Džejmson 2008: 489). Ni jedan od njih ne liči na reprezentativni portal koji je korišćen kod ranijih raskošnih građevina kao prelaz između gradske ulice i unutrašnjosti zgrade. Predpostavlja se da je ovakav način realizacije

ulaznih pozicija nametnut iz težnje za totalnim prostorom, kompletnim svetom unutar sebe, minijaturnim gradom. Ovakav projekat nije u suštini ni osmišljen kao deo koji pripada gradskom jezgru već kao njegov ekvivalent i zamena. Staklena fasada, koja pored toga što onemogućava sagledavanje unutrašnjosti spolja, takođe daje iskrivljenu sliku spoljašnosti onome koje unutra i samim tim odbija grad od sebe. Unutar hotela ljudsko kretanje je u potpunosti zamenjeno pokretnim stepenicama, trakama i liftovima. Šetnja hotelom je zapravo simbolizovana i zamenjena „gigantskim pokretnim skulpturama” kako ih je sam Portman nazvao. Ovakvi „ljudski pokretači” svakako su mnogo više nego puki funkcionalni delovi hotela, koji smo mi kao posetioци u obavezi da koristimo kako bi ispunili i kompletirali narative različitih analiza. Ovakav koncept se može pripisati čitavoj modernoj kulturi koja teži da sopstvenu kulturnu proizvodnju proglasi svojim sadržajem. Hotelske sobe su uočljivo marginalizovane: hodnici iz kojih se ulazi u sobe su niski i mračni, nefunkcionalni i neprilagođeni nameni, a u samim sobama dolazi do izražaja odsustvo stila u samom oblikovanju prostora. Silazak je veoma dramatičan. Sjurite se nizbrdo kroz krov da biste pljusnuli u jezero. „Kada dospete dole dešava se nešto drugo. Ja bih to okarakterisao kao potpunu konfuziju, nešto nalik na osvetu ovog prostora onima koji bi još uvek želeli da šetaju po njemu” (Džejmson 2008: 519). Posetilac je više nego zbunjen doživljajem kompletnog prostora, nepostojanjem volumena niti bilo kog oblika koji bi mu se mogao pripisati. Ipak ta praznina u potpunosti je ispunjena kretanjem i neprekidnom aktivnošću. Zbog nemogućnosti kretanja i pronalaženja željenih sadržaja od strane posetilaca uvedeni su putokazi u bojama, koji predstavljaju očajnički pokušaj uspostavljanja kordinata u prostoru i njegovog iščitavanja.

„Prema mom mišljenju, najzbudljiviji praktični rezultati ove prostorne mutacije mogu se videti u svakodnevним dilemama ljudi koji dolaze u kupovinu na balkone ... Očigledno je da niko ne može da pronađe prodavnicu koja mu treba. A čak i kada je jednom pronađe, teško da će sledeći put imati sreću da ponovo dođe do nje” (Džejmson 2008 : 519).

Postmodernizam u arhitekturi se predstavlja kao nastavak modernizma sa upotrebom najnovijih građevinskih materijala uz odbacivanje uniformnosti na kome se bazirao internacionalni stil. Novija arhitektura koristeći se rekontekstualizacijom istorijskih stilova, nalazi način njihove primene u futurističkim građevinama postmoderne popularne arhitekture. Kako bi se čovek prilagodio ovakvoj arhitekturi bilo bi neophodno prihvatanje i svodenje života na niz funkcija po unapred određenoj racionalnoj šemi. Dolazimo do zaključka da je postmoderna zapravo moderna koja je napustila greške i funkcionalistička ograničenja modernističkog koncepta. Sagledavanjem postmodernih produkata popularne kulture, moramo videti da dela u potpunosti citiraju prošlost kroz preuzetu formu i da su oslobođena daljih ideja i dubine. U većini slučajeva publika biva uskraćena za prepoznavanje i pravilno kotekstualizovanje određenih istorijskih citata, što dovodi do potpune konfuzije u percepciji posmatrača ili konzumenta, koji su prinuđeni da ih sami protumače.

„U veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakrčljava njegova aura. Postupak je simpotomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulirati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom” (Benjamin 2008 : 104).

2. Arhitektura kao DIGITALNI MEDIJ

2.1. Medijsko kodiranje arhitekture

Novi mediji razvijaju specifičan tip pismenosti koji uključuje poznavanje digitalno-mrežnih žanrova šire digitalno-mrežne paradigme. Od sredine 90-ih godina prošlog veka novomedijski žanrovi obuhvataju različita područja vizuelnog i komunikacijskog, redefinišući tradicionalne medije koji prolaze proces *postprodukcije* Nikola Burio (Nicolas Burio). Burio govori o pristupu koji pretenduje ka razmatranju pitanja kako se umetničko delo proizvodi, a manje je usmereno na promišljanje šta se proizvodi. Teorija postprodukcije daje odgovor na pitanje šta možemo uraditi sa onim što već imamo, sa materijalom koji je neko već realizovao, a ne šta možemo novo proizvesti (Bourriaud 2002: 87). Pojam *remedijacije*, koji uvode Dejvid Bolter i Ričard Gruzin (David Bolter/Richard Grusin), kao i teorija *kulturnog transkodiranja* Manoviča (Lev Manovich) takođe su pojmovi koji se oslanjaju na razmatranja Burioa i proces postprodukcije. Pojava novih komunikacijskih praksi uticala je i na umetnost koja od 90-ih intezivno istražuje polje novih medija, delimično ga i oblikujući. David Bolter i Richard Grusin u svojoj studiji *Remedijacija, razumevanje novih medija (Remediation: Understanding New Media)* zaključuju kako je proces uticaja medija i kulture dvosmeran. Novi mediji istovremeno redefinišu stare kao što su novi mediji i sami oblikovani na već postojeće. Bolter i Grusin su dosledno sproveli analizu strukture nekih medijskih žanrova, tako da je njihova analiza postavila temelje za odbacivanje fatalističkih ocena koje su dominirale u različitim disciplinama umetnosti devedesetih. Koncept remedijacije polazi od teorema koje je postavio Maršal Makluhan (Marshall McLuhan) u studiji *Razumevanje medija čovekovih produžetaka (Understanding media. The extension of man)*, u kojoj je upozorio da je sadržaj svakog medija drugi medij. Iz te teze dolazimo do zaključka da se novi mediji na neki način odnose prema starim, bilo da je reč o konfliktu ili srodnosti. Pol Levinson (Paul Levinson) je prvi koji je upotrebio termin *remedijacija*, govoreći o procesu kojim tehnologije novih medija poboljšavaju ili popravljaju nedostatke ranijih tehnologija. Bolter i Grusin iznose zaključak da se ne radi o poboljšanju, koje bi konačno dovelo i do smene starog medija, već o specifičnom obliku preoblikovanja medija. Oni to preoblikovanje jednog medija u drugom razmatraju u širokom rasponu odnosa koje nazivaju reprezentacijskim strategijama jer je zapravo reč o reprezentaciji jednog medija u drugi. Jednu stranu predstavlja transparentna imedijacija koja pokušava da izbriše proces remedijacije čineći medij nevidljivim a druga, hipermedijacija, koja upozorava na sam proces remedijacije, reprezentacije jednog medija u drugom. Linearna perspektiva u slikarstvu, fotografija i holivudski film, primeri su transparentne imedijacije koju bismo mogli nazvati i reprezentacijskim realizmom. Ishod ovakvog uticaja medija u arhitektonskoj praksi rezultirao je pomakom od ideje modularnosti ka arhitekturi serijala. Ideja modularnosti nastaje sa Bauhausom i postulatom da nove tehnike industrijske proizvodnje mogu značajno promeniti način projektovanja i proizvodnju arhitekture. Stvaranje prototipova i uvođenje modularnosti tada je predstavljalo ključ uspeha arhitektonske prakse. Današnja arhitektura se sve više oslanja na digitalne medije, bazirana na softver može biti koncipirana kao niz, serija u okviru zadatih parametara od strane projektanata, sa mogućnošću realizacije različitih verzija istog modula. Svaka od ovih verzija je jedinstvena a ipak je deo serije koji se lako može prilagoditi masovnoj proizvodnji. Korišćenjem medijske tehnologije u konstrukciji građevina arhitekta direktnije nego dosada postaje akter u savremenom komunikacijskom dobu, u kojem važe neki drugi principi. Slike (ekrani) realizovane posredstvom elektronike pored materijalnog prostora postaju referentna

tačka kretanja, dok su one rasprostranjene u mnogobrojnim kontekstima i prostorima potrošnje. Ovakav vid upotrebe novih medija najbolje se vidi na primeru medijske fasade, koje predstavljaju novi oblik konstrukcije prostora a odnose se na korišćenje elektronike, pokretnih slika koje zamenjuju staklo, drvo, beton i druge konvencionalne materijale za tretiranje fasada. Iako preuzimaju ulogu ornamenta, medijske fasade nisu samo ukras realizovan velikim brojem piksela, one demonstriraju neki drugi prostor uključujući arhitekturu u širi savremeni kontekst. Fasada postaje forma komuniciranja na daljinu poput drugih ekranskih medija. Ovakav vid prezentacije arhitektonskog objekta aktualizuje pitanje kako arhitektonske prakse tako i njenu vezu sa studijama novih medija. Oblast arhitektonskog projektovanja posredovan novim medijima zasigurno je još uvek nedovoljno istraženo polje medijske svakodnevice.

Avangardna arhitektonska estetika modernog pokreta, potisnula je estetiku secesije. Ispitivanja novijeg iskustva arhitektonskog prostora predstavljala su osnovnu ideju perioda u arhitekturi modernog pokreta. Međutim, kada su se socijalne vizije *internacionalnog stila* utopile, odnosno kada su tehnike i tehnologije proizvele standardizaciju i uniformnost, svet medijskih slika je uplovio u svet arhitekture. Hal Foster (Harold Rudolf Foster), stanje na prelazu iz XX u XXI vek poredi sa vremenom secesije (Foster 2006: 58). Međutim, ovakvo poređenje ocrtava samo načelno stanje stvari, koje je u suštini mnogo kompleksnije. Danas u vremenu digitalnih tehnologija i kulture, arhitektura pokušava da se prilagodi novim promenama iskustva savremenog čoveka. U poslednjoj deceniji XX veka, arhitekti su na različite načine definisali odgovore prema zahtevima kretanja, sve većih brzina i prema događaju, koji se menja, što se može videti kroz rane radove savremene arhitektonske prakse posredovane medijima. Arhitektura je danas kompleksno, dinamično konceptualno polje, koje je posledica različitih pristupa, teorija, procesa, ideja i samim tim uključuje različite tokove informacija. Pluralizam identiteta povezan je sa „pluralitetom naših imaginarnih svetova” (Apaduraj 1996: 73), a on je povezan sa uticajem medija. Imaginacija u arhitekturi je prezentovana kroz slike, fotografije ili računski generisane slike, pomoću kojih je arhitektura uključena u različite tokove mreža.

Kada govorimo o hibridu arhitektonske prakse i novih medija u službi ponovne aktuelizacije znaka u savremenom kontekstu digitalnog doba, neophodno je spomenuti prezentaciju ruskog paviljona na Bijenalu arhitekture u Veneciji 2012. godine. Ceo paviljon je realizovan od matrice uvećanih QR (Quick Response) kodova, pod, zidovi i plafon realizuju prostor koji je istovremeno i fizički opipljiv a i virtuelan. Pojava QR koda datira još iz 1994. godine. Kreiran je u Japanu u korporaciji Dens-Vejv (Dens-Wave), sa namerom da se sadržaj koji on označava veoma brzo dekodira, iz tog razloga je kod dobio naziv *Brzi odgovor* (Quick Response) ili *QR*. I ako su prvenstveno korišćeni za praćenje delova u proizvodnji automobila, ovi matrični, odnosno dvodimenzijalni kodovi se sada koriste u mnogo širem kontekstu, iz tog razloga ih vidamo sve više u časopisima, web lokacijama, znacima i bilbordima, kao i na svakom objektu o kome bi korisniku mogle da zatrebaju informacije. Postupak iščitavanja i pristupu podataka je daleko efikasniji od ukucavanja cele web adrese a ovakav način linkovanja naziva se i *hardlink*. Osim mogućnosti učitavanja tuđih QR kodova, veoma jednostavnom se može generisati sopstveni kod. Kako QR kodovi predstavljaju još jedan iskorak napred u svetu tehnologije ni arhitektonska praksa nije propustila priliku da se integriše u matricu informacionog sistema. Ruski paviljon zasigurno je predstavljao jedan od najposećenijih izložbenih prostora bijenala u Veneciji. Simulirani grad, formiran od velikog broja QR kodova ima zadatak da predstavi ruski istraživački centar *Skolkovo*. Skolkovo je futuristički high-tech projekat, zasnovan na tehnološkim inovacijama

savremene nauke, čije sedište se nalazi u blizini Moskve. Ovaj projekat već uključuje neke od najznačajnijih naučnih centara u svetu koji rade na različitim poljima nauke, biomedicinska istraživanja, nuklearna istraživanja, energiju i svemirske tehnologije. Kako objašnjavaju realizatori paviljona, pokušali su da prestave arhitekturu metafore, koja bi povezivala realni i virtuelni prostor. Samo jezgro tima za arhitekturu projekta čine imena koja se u savremenoj arhitektonsko-teoriskoj praksi upravo bave problematikom i aktuelizacijom ornamenta posredstvom digitalnih medija. Pjer de Meuron (Pierre de Meuron), Rem Kolhas (Rem Koolhaas), Kazuyo Sejima (Kazuo Sejima), Mohsen Mostafavi (Mohsen Mostafavi), Sergej Kuznjecov (Sergei Kuznecov) su samo neka od imena koja su uključena u ovaj istraživački projekat čija se lista još uvek širi.

2.2. Zaključna razmatranja

Razmatrajući problematiku dekodiranja u arhitekturi na širem i globalnom nivou grada i urbanističkih rešenja dolazimo do saznanja da se mi ne možemo vraćati na estetiku koja je razrađena na osnovu istorijskih situacija i dilema koje nisu naše. Novi model koji odgovara našem vremenu svakako će težiti rešavanju prostornih problema. Takva nova estetika je zapravo *estetika mapa*. Novi prostori takvog otuđenog grada sprečavaju ljude u svojim pokušajima sastavljanja mapa, metaforički rečeno, i određivana pozicija urbane celine u kojoj se nalaze. Postojanje ovakvog hiperprostora uspešno prevazilazi mogućnosti čovekovog tela da sebi pronađe mesto i da na osnovu te spoznaje, odredi svoj položaj u spoljnjem svetu. Potrebna nam je arhitektura koja će pokušati da spoji prošlost i budućnost bez kompromisa, sa potpunim učešćem novih tehnologija kao i odanosti tradicionalnoj kulturi. Uopšteno govoreći došlo je do promene paradigme u odnosima između ljudi i tehnologije. Moderne tehnologije su sada besprekorno povezane sa našim svakodnevnim postojanjem. Reći da je računar samo sredstvo, fraza je koja podcenjuje značajan uticaj koji kompjuteri imaju u našoj kulturi. U arhitekturi, kompjuteri i druge digitalne tehnologije su promovisale istraživanje u geometriji, površinska izražavanja i vremenski aspekt u dizajnu. Pored toga, prostor je postao hibrid arhitekture i informacija koji postepeno postaje ostvariv i u praksi. Savremena misao podržava savremenu tehnologiju. Danas se arhitektura može posmatrati kao jedan konceptualni entitet, gde površina i konstrukcija imaju uzajamno homogen odnos. Razvoj polimera, ugljeničnih vlakana i drugih hibridnih građevinskih materijala omogućuju arhitektonskoj praksi da se ne odvajaju površinski efekti od konstruktivne funkcije. Digitalna tehnologija je dominantna danas, dizajnirana je da zauzima sve manje prostora, površine postaju osetljive na dodir, dozvoljavaju različite priključke što omogućava arhitektonskoj površini da postane interaktivna. Arhitektonski znaci kao denotativni i konotativni u skladu sa određenim kodovima, koji tokom istorije omogućavaju različita čitanja ukazuju na odrđene probleme prilikom definisanja i kako je i sam Umberto Eko konstatovao, pored osnovne podele na tehničke, sintaktičke i semantičke kodove trebalo bi ostaviti mesto za kodifikacije koje izrastaju iz pojedinih novijih *modi operandi*, misleći na avangardnu estetiku, koja bi se u ovom slučaju mogla pripisati novim medijima ili *Medijskom kodu*.

LITERATURA

- Apaduraj 2011: Apaduraj A, *Kultura i globalizacija*, Beograd, Biblioteka XX vek.
 Benjamin 2008: W. Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik.

- Bodrijar 2008: Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik.
- Bolter i Grusin 2000: J. D. Bolter i Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, London-Cambridge MA, MIT Press.
- Bourriaud 2002: N. Bourriaud, *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg.
- Đorđević 2009: J. Đorđević, *Postkultura*, Beograd, Clio.
- Lester 2013: J. J. Lester, *Revisiting the Bonaventure Hotel*, London, Copy press.
- Džejmson 2008: F. Džejmson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, *Studije kulture – zbornik*, ed. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik.
- Dženks 2000: Č. Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga.
- Eko 1973: U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit.
- Eko 1986: U. Eko, *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*, New York, Columbia University Press.
- Foster 2006: H. Foster, *Dizajn i zločin (I druge polemike)*, Zagreb, V.B.Z. Ambrozija.

ARTICULATION OF VISUAL CODES IN ARCHITECTURE

Summary

The essay directly addresses to various aspects of coding in architecture. Architectural codes as conveyors of meaning to us through history allow several different readings and decodings, which point to certain problems in defining and understanding. Distribution of architectural codes can be sought in the architectural form of the building, then in their mutual articulation, as well as the relationships established between individual carriers of the architectural significance. In a polemical rejection of historical codes, modern movement accepted the idea of universal relevance instead of the universal idea of history. Contrary to modernism, postmodernism is characterized by respect for existing styles, regional identity and traditions. By rejecting the old model of coding, actually suspending them, modernists have conducted new signs of communication, while the implementers of post-modern architecture going back to the traditional context and taking them into "double coding". Such a division should definitely add codification which relies on the implementation of new media in architectural practice. The architecture of today can be regarded as a conceptual entity, and where the surface and the structure have a mutually homogeneous relationship. By using media technology in the construction of buildings the architect more directly than before becomes an actor in the modern era of communication, which apply other principles of decoding.

Keywords: architecture, architectural codes, visual articulation, modern, postmodern, new media

Danijela Dimković

Бојана М. ЈЕРКОВИЋ БАБОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Архитектонски факултет,
Архитектура

Ана М. ЗОРИЋ
Универзитет у Београду
Архитектонски факултет,
Архитектура

Драгана М. ВАСИЉЕВИЋ ТОМИЋ
Универзитет у Београду
Архитектонски факултет,
Архитектура

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ТОКА И ПРАЗНИНЕ У ЕСТЕТИЧКОМ ЧИТАЊУ АРХИТЕКТУРЕ: МОСТАРСКА ПЕТЉА У БЕОГРАДУ

У овом раду се истражују нови квалитети и потенцијали простора токова и празнина, кроз њихово естетичко читање у савременом градском контексту. Истраживање се заснива на динамици искустава које производи ток, док празнина у месту сакупља мноштво доживљаја. Предмет истраживања је простор Мостарске петље у Београду, који данас читамо као специфичан градски пејзаж архитектуре токова и њој припадајућих празнина. Контекстуализација се у истраживању интерпретира читањем новог смисла кроз чулне и доживљајне вредности овог простора. Естетски потенцијали тумаче се кроз сакупљање и преклапање визуелних перцептивних искустава, анализираних техником колажа и видеа.

Кључне речи: шок, празнина, доживљај, архитектура, Мостарска петља

Просторни контекст истраживања: Мостарска петља у Београду

Мостарска петља налази се у центру Београда на десној обали Саве. Настала је у периоду од 1960. до 1975. године. Чвор Мостар (данас популарног назива Мостарска петља) саставни је део пројекта ауто-пута „Братство и јединство”, који се протеже у наставку моста Газела преко реке Саве, повезујући централно градско језгро Београда са Новим Београдом. Аутори пројекта Мостарске петље су Бранислав Јовин, архитекта и урбаниста, и Јован Катанић, саобраћајни инжењер. Решавање саобраћајних проблема и повезивање старог и новог дела Београда предвиђено је *Генералним урбанистичким планом* (ГУП) архитекте и урбанисте Николе Добровића из 1950. године. Добровићев ГУП не садржи идеју обликовања Мостарске петље која треба да реши специфичан захтев уклапања трасе ауто-пута у старо градско језгро и у постојећи пејзаж обала река. У складу са тим, обликовна и функционална сложеност Мостарске петље увелико превазилази пуку функционалност саобраћајног чвора, те је у писаним изворима из

¹ bojana.jerkovic@arh.bg.ac.rs

периода настанка приказивана као „нова монументалност новог Београда” (*Архитектура и урбанизам* 1966: 61–62), о којој треба говорити у контексту „архитектуре београдских инжењерско-саобраћајних објеката” (Стојановић, Мартиновић 1978: 75). Такође важи да „маркантни прилог решавању саобраћајног проблема престонице представља раскрсница Мостар, чији се естетизам елегантно повијених линија око осовине моста Газела високо уздиже над тривијалношћу укрштања саобраћаја”. (Богуновић 2005: 849)

Мостарска петља данас представља специфичан динамичан и хибридан градски простор токова и празнина, који у месту окупља програме три врсте јавног саобраћаја, утилитарне програме које прате исти и јавне, услужне или комерцијалне садржаја: пумпе, гараже, ауто-сервиси, картинг, пословни простори, продавнице, кафана и ноћни клуб (сл. 1). У савременом контексту умрежености и интензивираних свакодневне динамике живота у граду Мостарску петљу препознајемо као простор дефинисан константним токовима различитих брзина у форми континуалног флуидног перцептивног искуства, у ком над самим перципираним артефактима доминирају ефекти који се преплићу у простору.

Мостарска петља представља простор интензивне и наизглед бесконачне перцептивне динамике, која се заснива на сложеним системима токова препознатим не само у функцији кретања, трансфера и транзита већ превасходно у сложеним перцептивним искуствима које та динамика токова производи. Ток је тако градивни елемент флуидности која се манифестује кроз чулну сложеност, засновану на константном покрету корисника и контекста. Флуидност као савремени естетски квалитет, који гради константна промена чулних секвенци у свом спонтаном динамичном карактеру, отвара креативне потенцијале преклапања и колажирања просторних елемената који ту динамику граде или рекомпоњују у нове естетске квалитете простора.

Ток: Теоретски оквир и импликација на контекст

Ток у естетичком читању Мостарске петље представља динамично, флуидно искуство простора, које настаје кроз мултивалентне серије доживљаја и праваца, пријема и разумевања чулних утисака и информација, кроз перцепцију у кретању или прецепцијом кретања. Естетски потенцијали тока тако се препознају као систем логичне презентације субјективних искустава и као својеврстан облик комуникације у простору архитектуре. Потенцијали токова, као градивног елемента естетике флуидности у архитектури Мостарске петље у овом раду се истражују кроз креативни приступ преклапања визуелних искустава техником колажа, као полазишта за успостављање пројектантских метода и нових естетских читања ове специфичне архитектуре у савременом контексту.

Анализом аспеката појма *шок* кроз историју теорије архитектуре препознали смо трансформацију значења појма од инфраструктурне функције, преко кретања као функционалног критеријума архитектонске форме, до носиоца њеног динамичког естетског искуства.

Појам *шок* значи кретање у простору или по одређеној површини; развијање, простирање као и правац којим се нешто развија, збива или креће, тече (Речник српско-хрватског језика 1976: 230). Појмом *шок* се преводe појмови *процес* (напредак, развијање, помицање у напред итд) и *процес* (начин којим нешто бива, развија се, наставља се) (Вујаклија 1980: 748, 761). У архитектонском дискурсу значење појма *шок* изједначава се са значењем појма *флукс* – стањем

сталне промене и сталног кретања (из латинског *fluere* – тећи) (Ђурић, Живанчевић 2011: 172).

Кретање људи и материјалних супстанци (ваздух, вода) у архитектури изражава се кроз концепт токова (*circulation*). Ток (циркулација) је архитектонски концепт који историчар Адриан Форти (Adrian Forty) препознаје у терминологији архитектонске теорије из средине 19. века. Термин *шок* (*circulation*) Форти препознаје код критичара Цезара Далија (*Cesar Daly*) 1857. године у критици зграде *Реформ клуб* (Reform Club) у Лондону, који каже да зграда није инертна маса камена, челика и цигала већ „скоро живо тело са свим својим системима унутрашњих токова” (Форти 2004: 89). Чарлс Гарнер (Charles Garner) 1871. године развија естетске могућности концепта токова када каже да су степеништа један од најважнијих елемената дворана јер омогућавају лакоћу токова кретања у унутрашњости објекта у уметничкој форми (Исто: 90). Пол Френкл (*Paul Frankl*) развија концепт токова као пуноћу кретања која води кроз објекат, наглашавајући јединство физичких статичних и динамичких компоненти архитектуре (Исто: 91). Концепт токова у архитектури се изражава кроз системе инфраструктуре токова који су уграђени у ткиво објекта (уређаје, инсталације, цеви итд.), као и кроз обликовање и организацију простора кретања у архитектури који стварају кинестетички однос људи и архитектуре (степеништа, фоајеи, промене, коридори, предворја, холови итд.) Ток представља јединствен, сталан флуидан волумен у оквиру архитектонске форме. Токови у архитектури су се испрва сматрали вредношћу која афирмише Витрувијеву стабилност архитектуре. Од 1902. године у уџбеницима Лепих Уметности (*Beaux-Arts*) појављује се као посебно поглавље и независан елемент архитектонске композиције (Форти 2004: 93).

Архитектура модернизма у оквирима различитих идеолошких перспектива кретање и токове у архитектури афирмише у контексту технолошког и индустријског прогреса (фордизам, футуризам, функционализам), па су се вредности архитектонске форме заснивале на аспектима *мобилности*, *брзине* и *динамизма*. Утицај постструктуралистичке филозофије на развој архитектонске теорије у постмодерном периоду видан је у употреби појмова *шок* и *флукс*, којима се изражавају промене вредносног система архитектуре, где архитектура постаје синтеза просторно-временских својстава, кретања и промена и идеју о граду као процесу заснованом на токовима и флуидном квалитетима (Нил Лич 1997: 268). Такође, значење флукса и тока објашњава се и као „карактеристична особина свеколиког збивања која захтева од медијума (архитекте, уметника, научника) инстанчане инструменте за хватање прикривених, једва видљивих и стално променљивих пулсација, њихову обраду и уградњу у стварност” (Ђурић, Живанчевић 2011: 172).

Појам *шок* (*flow*) се на концептуалном плану и оријентационим кодовима читања значења у архитектури повезује са појмовима мрежа, уоквиреног простора, размене, трансфера, динамизма, информација и др. (Гауса 2003: 309). Он се објашњава у контексту савременог урбаног окружења „које се може разумевати као бесконачан ентеријер непрецизних граница, где су становници лоцирани у форми тока” (Ibid: 230).

„Напредна архитектура је архитектура размена (токова и размењивача) између локалног и глобалног, појединца и културе, места и града, инфомација, технологије и понашања, времена и контекста.” (Ibid: 354)

Трансфери су измешани, програмски захтеви имају за циљ да формализују велике метрополске токове размена. Они обухватају инфраструктурну

концентрацију која умрежава кретања, токове, размене и информације, обликовани и пројектовани тако да побољшавају и контролишу умреженост и протоке. (Ibid: 635)

Интензиван развој технологије динамизовао је савремени свакодневни живот, где друштво своје функције заснива на феномену токова, како то Мануел Каstelс (*Manuel Castells*) објашњава: „токовима капитала, токовима информација, токовима технологије, токовима слика, звукова и симбола” (Кастелс 1996: 442). Према теорији Мануела Каstelса „глобални град није место, него процес” (Ibid: 417), у ком су тачке продукције и локална друштва глобално умрежени, у контексту конзумеризма и неолибералног капитализма, где „интерактивност између места развија просторне матрице понашања у граду у флуидну мрежу размена што указује на потребе за новим простором – простором токова” (Ibid: 429). Простори токова су тако, према његовим речима, нови урбани процес, који постаје доминантна манифестација моћи и функције у друштву и култури. Феномен токова доминантно постаје манифестација процеса који доминирају у односу економије, политике, друштва, комуникација и нових значења у савременом граду. У том контексту артикулација токова у просторном смислу постаје питање односа архитектуре и културе, односно односа формалних репрезентација нових културних и друштвених значења и вредности.

Осим значења физичког кретања, ток представља и динамично искуство простора града и архитектуре, креирано кроз мултивалентне серије доживљаја и праваца. Ове мултивалентне могућности пријема и разумевања информација кодирани су и у нашем несвесном, настале на основу утисака и искустава савременог града где *шок представља систем логичне презентације субјективних кријшеријума*.

Анализа промене терминологије у дискурсу архитектуре и културе након 1960-их година двадесетог века, даје резултате који омогућавају препознавање начина објашњавања све присутнијег феномена токова, који постмодерни живот и културу трансформишу у оно што Зигмунд Бауман (*Zygmunt Bauman*) назива „флудан живог”, „ликвидна љубав”, „ликвидан страх”, „текућа модерност”, „проточна потрошња” и сл. (Бауман 2000; Бауман 2005). Естетско искуство савременог живота, града, архитектуре и уметности постаје „распршено у гасовито стање”, према речима филозофа Ива Мишоа (*Yves Michaud*), где се, захваљујући апсолутном „тријумфу естетике” у савременом контексту, естетско искуство претвара у искуство свакодневнице. Задовољавањем егзистенцијалних, потрошачких, туристичких и хедонистичких потреба друштва неолибералног капитализма, прелазак естетског искуства у флуидно стање резултат је задовољства у искуству које струји, које тече, које је аутономно, интуитивно и лако разумљиво (Мишо 2004: 136). Психолог Михаљ Чиксентмихаљ (*Mihály Csíkszentmihályi*) пријатан доживљај, који захтева континуалну пажњу и пријатно окупирање активношћу или опажањем, назива „искуством тока” (Чиксентмихаљ 1990). Кинестетички принцип искуства у архитектури најдоминантији је у феноменолошким и постструктуралистичким мишљењима о перцепцији простора и односу субјекта и његовог физичког окружења. Кинестетика, као начин разумевања простора кретањем, подразумева чулно ангажовање субјекта приликом кретања коз простор, које окупира његову пажњу и ствара Чиксентмихаљево искуство тока, флуидно искуство које је аутономно, субјективно и пријатно.

Однос кинестетике, перцепције и релације субјекта са простором може се повезати и са афективном димензијом перцепције у филозофском дискурсу

Анрија Бергсона (Henri Bergson), са феноменолошком елаборацијом перцепције Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), као и са теоријом перцепције Марка Хансена (Mark Hansen). Акција и укључивање тела у пољу визуелног, према Хансеновим речима, представља предуслов перцепције и уопште сваке чулне сензације. Ослонивши се на Бергсонову претпоставку да је тело центар индетерминације у процесу когнитивног опажања, Хансен заступа тезу да тело задобија функцију медија у поступку отеловљења визуелне импресије. (Хансен 2004: 252).

Бернар Чуми (*Bernard Tschumi*) о архитектури говори као „форми тока”, коју чине секвенце догађаја, активности и кретања додатих на фиксирани архитектонски елементе (Чуми 2004: 122–137). Теоретско полазиште Бернарда Чумија у књизи *Архитектура и дисјункција* (*Architecture and disjunction*) односи се на непостојање простора без догађаја и архитектуре без програма, којим се наглашава да социјална релевантност и формална инвенција архитектуре не може бити одвојена од догађаја који се у њој одиграва. Самим тим, архитектура се истовремено производи и репродукује, пројектује и доживљава па је истовремено социјална и просторна колико и временска. Чуми каже да је архитектура, због тога што је настањена – форма тока. То аргументује ставом да су секвенце догађаја, намена, активности, кретања увек додате на фиксирани просторне секвенце. Он их назива програмским секвенцама које сугеришу расуте скупове догађаја, нанизане дуж скупова простора: кадар за кадром, просторија за просторијом. Сваки кадар, сваки део секвенце означава, појачава или мења делове који му претходе или који му следе. Тако створене асоцијације, узимају у обзир плуралност интерпретација наспрам појединачних чињеница, па је сваки део и потпун и непотпун, јер је неодређеност увек присутна у том низу (Чуми 2004: 122–137).

Под изразом *terrain vague* Сола-Моралес (*Ignacide Sola-Morales*) подразумева простор, територију коју карактерише пражњење или одсуство прецизне функције и која семиолошки алудира на „покрет, осцилације, нестабилност и флукс, на нешто слободно и неангажовано” (Сола-Моралес 1995: 119). Сола-Моралесов *terrain vague* садржи „очекивање мобилности”, а променљивост савременог контекста води ка одсуству свих утемељених принципа етике и естетике новог „пост-историјског субјекта који је заправо субјект великог града” који живи савремени номадизам и суочава се са константном перцепцијом семиолошких порука у граду (Ibid: 121). Позивајући се на „терминологију у савременој естетици која манифестује Делезову мисао”, Сола-Моралес каже да је архитектура „увек на страни форми, на страни визуелног и фигуративног, док индивидуа савременог града тражи дејство уместо форме”. (Ibid: 123)

Празнина: Теоретски оквир и импликација на контекст

Ослањајући се на Сола-Моралесово тумачење флуидности савременог града, поред простора токова издвајају се појединачни, токовима изостављени фрагменти, који у немогућности да испрате природу окружења остају изгубљени. Уз узимање у обзир доминантног карактера празног, непрецизног и неизвесног, који Моралес код ових простора препознаје, у овом раду ћемо употребљавати термин *празнина*.

Празнине представљају напуштене и запостављене просторе ван савременог контекста, изостављене и функционално недефинисане сегменте урбаног

тквива, који се у немогућности да испрате савремене токове, појављују као резултат брзине урбаних промена, чиме подлежу пропадању и остају оронули. Као такви, постају недовољно истражен феномен савременог контекста, препознатљив по својој превасходно проблематичној природи. За разлику од увреженог става који намеће њихову негативну конотацију, ово истраживање открива другу страну природе ових простора, са циљем афирмације њихових доживљајних потенцијала.

Општи утисак о празнинама, који формира претежно негативан став, потиче од њиховог фрагментираног просторног карактера о коме говори Лефевр. Разматрајући феномен сегрегације у друштву и простору, он објашњава негативне последице утицаја претходних идеологија, формирања одвојених простора и деловања планова који се могу одразити на еколошки, формални и социјални аспект (Лефевр 1996). Од тога два аспекта обухватају негативну страну празнина, а то су еколошки, који се односи на економско и физичко пропадање делова града и формални, који се односи на урбану деградацију. Као просторно заостале у савременим токовима трансформације, постају случајне хетеротопије које бележе неуспех прошлости градова (Дуди 2010: 777). Утицај прошлости којој припадају оставио је осетне последице на њиховом стању, естетици, самим тим и значењу које се кроз њихову појаву у савременим условима тумачи. Са друге стране, анализом општих особина празнина долазимо до појединачних специфичности којима исте могу бити протумачене као потенцијали. Просторно недефинисан и фрагментиран карактер може се тумачити као неодређеност и слобода, а естетика која одступа од окружења као пожељна критика свакодневице. Ово истраживање отвара другу страну читања естетских карактеристика простора које дефинишемо као празнине.

Сола-Моралес потенцијал ових простора види у чињеници одсуства интересовања и запуштености празнине, самим тим и слободе места које људи нису заузели (Сола-Моралес 1995). Претходно поменута формална и просторна фрагментираност и неодређеност овде је препозната као нејасност, неизвесност и неограниченост – *terrain vague*. Одсуство намене ствара осећај слободе и очекивања, отвара различите могућности за нова креативна присвајања. Карактер празнине односи се и на семантички аспект ових простора, који произилази из њихове просторне слабости (Боре 1999: 240), али са друге стране отварања могућности вишеслојних значења (Амстронг 2010), односно слободе тумачења, а самим тим и коришћења. Одсуство интересовања институција које доводи до непожељног стања простора, те они формално и просторно слабе, појачава особину њихове неодређености, али и специфичности и пожељности од стране појединачних корисника, чинећи их погодним за привремена присвајања. Празнине постају слободне зоне, ван домена јавне перцепције, ослобођене тржишних и политичких захтева и погодне за експерименте (Ландри 2006). Захваљујући томе, овакви простори постају предмет интересовања појединих супкултура, уметничких реаговања и културних окупљања, као облици привременог ангажовања, али и реаговања са циљем одступања од савремених услова. Истичући се својом другачијом природом и слободом односа према њима, то су, према Едеснору (Едесор 2005), места критике савременог окружења и живота, али и спознаје блискости између другачијих простора и другачијих људи, према Кресвеловим речима (Кресвел 1996). Зато су ови простори изузетан потенцијал повратка чулности у убрзаном савременом животу Зимеловог (Georg Simmel) тзв. *блазираног* (*blasée*) *стања*.

Формално-функционална недефинисаност и заосталост простора производи одсуство интересовања институција за њихово коришћење и одржавање, што се одражава на њихово стање, те подлежу запуштености и старењу. Празнине, као оронули и неискоришћени фрагменти урбаног ткива, акумулирају искуство прошлости града и производ су неуспеха те прошлости. Стога, иако реално лоциране у савременом контексту, остају аконтекстуалне. Оне у доживљају мешају разумевање прошлости, конструисање садашњости и сугерисање будућности, што Лефевр назива вишеструким читањем града (Лефевр 1996: 159). Овај карактер неприпадности реалном контексту и разноликости значења Фукоде финише кроз хетеротопију, место чија природа, другачија од окружења, у истом представља специфичну вредност (Фуко 1986). Она у свом карактеру неприпадности и неодређености истиче универзалну природу, коју Фуко препознаје код врта. Он има моћ да на јединствен начин прихвати различите просторе, програме и локације које су неспојиве једне са другима, што се такође може односити на тумачење празнине као слободне, неприсвојене зоне која подржава и подстиче експеримент.

Осим особине неуклапања у окружење која истиче другачију, универзалну природу, празнина, процес старења, пропадања и срастања са природом производе естетику специфичних доживљајних искустава. У том смислу се ове особине празнина поистовећују са особинама рушевина и тумачењем њихових доживљајних ефеката. Од теорија естетике 18. века, Берковог (*Edmund Burke*) концепта сублимног (дефинисање двојакости доживљаја руинираног призора у делу Едмунда Берка), од емпиристичког до феноменолошког приступа доживљају оронулости, потенцијали простора прошлости присутни су у питорескном карактеру њихове појаве. Ова појава односи се на старост, запуштеност, девастираност и преовладавање спонтаног деловања природе на њима. Он као такав одаје утисак лепог и узвишеног, али и загонетног и недовољно познатог, што сукобљава ставове и емоције према виђеном. Контраст истовременог дивљења специфичној лепоти и историјској вредности и застрашивања затеченим стањем чине крајње тачке дијапазона доживљаја и емоција путем перцепције напуштеног простора. Такав сукоб појачава чулно-емоционални доживљај, стога се ови простори могу окарактерисати као чулно ефектнији у односу на уобичајне делове урбане свакодневице данас. Према Алојзу Риглу (*Alois Riegl*), старење, оштећење, хабање и погоршање претходног стања стварају такозвану *старосну вредност* (Космајер 2014: 429). Дакле њихово оштећење их на специфичан начин чини вреднијима у доживљају. Са друге стране, ова естетика настаје константим, неконтролисаним садејством са природом и приликама окружења. Пролазност времена очитав се као питорескна појавност и резултат скулпторалне активности природе (Сомхеги 2014), која доприноси спонтаној шароликости естетике оваквих простора. На тај начин, они се удаљавају од контролисаног стања претходне целовитости, подлежу спонтаности и приближавају се природи. Овако архитекта Дејвид Чиперфилд објашњава доживљај руинираног простора као романтично и живописно искуство (презентација Чиперфилдовога рада на реконструкцији руинираних објеката, одржана на Универзитету *Харвард* 2011. године). Карактер спонтаног и природног у појавности и недостатак просторне дефиниције отварају потенцијале слободе доживљаја, значења и коришћења (табела 1).

	Недостаци	➔	Доживљајни потенцијали	w	Естетичко читање
П р з н и н е	Фрагментираност, недефинисаност	➔	Неприсвојеност, неодређеност и слобода	➔	Семантичка празнина и вишеслојна значења
	Незаинтересованост, институција	➔	Заинтересованост појединих група корисника	➔	Критика савременог, свакодневног окружења
	Девастираност и старење	➔	Карактер хетеротопије	➔	Мешање и наглашавање чулно-емоционалних искустава

Табела 1. Доживљајни потенцијали у естетичком читању празнина

На основу претходне анализе карактеристика празнина, откривају се специфичности које у контексту савременог града представљају доживљајне потенцијале, који се могу везати и за конкретан предмет овог истраживања. Мостарска петља, као савремена форма протока и умрежавања, на својеврстан начин обједињује како просторе токова тако и празнина – токовима изостављених просторних фрагмената. Са аспекта естетичког читања, особине запостављених простора које намећу негативну конотацију, тумачене у условима савременог урбаног окружења, могу бити схваћене и као специфичне вредности са аспекта доживљаја. На основу анализе карактеристика затечених напуштених простора, у овом раду издвајају се два типа празнина. Узимајући у обзир обухват структуре саобраћајног чвора, који произлази из улоге премошћавања великог распона у граду и повезивања мноштва функција, пројекат је предвиђао и бројне програме који би се смењивали у паузама токова и на иновативан начин обогатили наизглед само саобраћајну структуру. Нажалост, неки од пројектом предвиђених простора никада нису заживели. Ова појава представља први тип празнина који се односи на просторе унапред осмишљене и обликоване за поједине функције, које спонтано нису заживеле. Поред овог, други тип празнина у контексту Мостарске петље односи се на просторе испод и између токова чија намена никада није осмишљена, те су у међувремену спонтано препуштени условима окружења и потребама корисника.

Код првог дефинисаног типа, с обзиром на то да се ради о претежно затвореним просторима, дефинисане форме и са предвиђеном функцијом, сада напуштени они јасно говоре о потенцијалном коришћењу и намери аутора. Поред општих карактеристика естетике оронулог, они предочавају стил и време настанка и одају историјску и старосну вредност. Као својврсне хетеротопије говоре о времену које је прошло, стога у савременим условима представљају егзотичан предмет посматрања и анализе. Нису подлегле спонтаном коришћењу и њихово евентуално оживљавање у условима данашњице може бити занимљива архитектонска тема. Насупрот првом типу, други тип обухвата отворене, пројектом недефинисане и нејасно формиране просторе који су од почетка одавали спонтаност, неприсвојеност и слободу. Јасно видљиво сједињавање са природом наглашава спонтаност и стимулише слободу присвајања и експеримента, те се често на њима уочавају и графити, деловања уличних и слободних уметника. Ово је уједно и показатељ интересовања појединаца за ове просторе препознавањем њихове природе која одступа од свакодневице и представља погодну поље критичког реаговања и креативних пракси.

Препознати типови простора, поред особина које их доминантно сврставају у две групе одликују се и осталим анализираним особинама празнина које их повезују. Доминантно бетонска конструкција, велики распони, висине и форма носача испод токова одају утисак монументалности, читавају време настанка и стил обликовања. Светлосни ефекти и грандиозна празна форма, а са друге стране градско окружење и зеленило које заузима простор, мешају доживљај узвишености и живописности, стимулишући како страх тако и опуштање и релаксацију. Из овога закључујемо да сви естетски ефекти у анализираним просторима нису равномерно препознатљиви, већ измешани, истовремено присутни и спонтано преклопљени. Збир истовремених естетских ефеката који подстичу различите доживљаје демантују примарно значење назива празнине. Празнина као напуштен, запостављен, током изостављен, формално и функционално нејасно одређен, представља простор слободе, експеримента и богате естетике који је чине пуном. Празнина у месту сакупља и преклапа мноштво искустава.

Закључак

Савремено окружење захтева умреженост на свим нивоима, производећи константан проток и динамику. Глобални контекст умрежености град трансформише у процес убрзаног начина живота, којима се запостављају разноврсност и чулност. Доминантна грађена структура као носилац таквог контекста, у настојању да попуни и хомогенизује систем града производи сепарације и сегрегације, елиминишући локалне специфичности, појединачне потребе и тако запостављајући поједине просторе, друштвене групе и субјекте. У овом раду се истражују нови квалитети и потенцијали произведеног стања, уз ослањање на естетичко читање простора. Савремени контекст захтева процесе константних протока и динамике, дематеријализујући елементе градске структуре у нове квалитете који имају са једне стране флуидан и текући карактер, а са друге афирмишу чулност празних и неискоришћених простора (сл. 2).

Естетски потенцијали токова односе се не само на физичко кретање већ и на прецептивне доживљаје у простору кретања и специфично визуелно искуство града и архитектуре. Изостављене и функционално недефинисане, празнине су продукт појаве токова у одређеном простору и као такве отварају могућности субјективних доживљаја и начина коришћења. Насупрот динамици искустава које производи ток, празнина у месту сакупља мноштво искустава. Кроз визуелизацију истражених доживљаја методом естетичког читања токова и празнина у постору Мостарске петље у Београду, интерпретирани су естетски квалитети, који се у овом раду препознају као изузетни чулни, перцептивни и доживљајни потенцијали. Уочени естетски ефекти анализирани су техником преклапања и колажирања доживљаја у оквиру целине Мостарске петље. Циљ ове визуелизације је да прикаже утисак о истовременом присуству доживљајних квалитета као полазишта за даље креативно мишљење и реаговање на одабрани контекст.

ЛИТЕРАТУРА

- Амстронг 2010: J. Armstrong, On the Possibility of Spectral Ethnography, *Cultural Studies: Critical Methodologies*, 10, 243–250.
- Бауман 2000a: Z. Bauman, *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press.

- Бауман 20006: Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Богуновић 2005: С. Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, Beograd: Beogradska knjiga.
- Боре 1999: K. Borret, The Void as Productive Concept for Urban Public Space, у: GUST (Ghent Urban Studies Team), *The Urban Condition: Space, Community and the Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam, GUST, 236–251.
- Берк 1757: E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of The Sublime and Beautiful*, London: R. and J. Dodsley
- Вујаклија 1980: М. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta.
- Гауса 2003: М. Gausa, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age*, Barcelona: Actar.
- Дуди 2010: S. L. Dawdy, Clockpunk Anthropology and Ruins of Modernity, *Current Anthropology*, 51/6, 761–793.
- Ђурић, Живанчевић 2011: М. Đurić, J. Živančević, [0] 77 pojmova arhitektonskog diskursa, Beograd: Poligon.
- Еденсор 2005: *Industrial Ruins, Spaces, Aesthetics and Materiality*, New York, Berg.
- Еденсор 2007: Т. Edensor, Sensing the Ruin, *Senses & Society*, 2/2, 217–232.
- Зимел 1948: G. Simmel, The Metropolis and Mental Life, *Social Sciences III Selections and Selected Readings*, vol. 2, 324–339.
- Институт за Архитектуру и Урбанизам Србије 1970: Projekat auto-puta, *Arhitektura i urbanizam*, 61–62, Beograd, IAUS, 23–38.
- Кастелс 1996: М. Castells, *The Rise Of The Networked Society*, 2. ed., Oxford: Blackwell Publishers.
- Кресвел 1996: Т. Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, USA: University of Minnesota Press.
- Космајер 2014: С. Korsmeyer, Symposium: The Aesthetics of Ruin and Absence, *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 429–449.
- Ландри 2006: Ch. Landry, *The Art of City Making*, London: VA: Eartscan.
- Лефевр 1996: H. Lefebvre, *Writings on Cities*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Лич 1997: N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London, New York: Routledge.
- Речник српско-хрватског језика 1976: *Rečniksrpsko-hrvatskog jezika*, Beograd: Matica srpska.
- Мишо 2004: Y. Michaud, *Umjetnost u Plinovitu Stanju*, Zagreb: Ljevak.
- Сола-Моралес 1995: I. de Solà-Morales Rubió, Terrain vague, Anyplace, Cambridge, 118–123.
- Сомхеги 2014: Z. Somhegyi, Art (Out) of Separation: Aesthetics Around the Wall, *SAJ Serbian Architectural Journal*, 14/6, 17-28.
- Стојановић, Мартиновић 1978: B. Stojanović, U. Martinović, *Beograd 1945–1975 – Urbanizam, Arhitektura*, Beograd: NIRO Tehničkaknjiga.
- Форти 2000: A. Forty, *Words and buildings*, New York: Thames & Hudson.
- Фуко 1986: М. Foucault, Of the Other Spaces, *Diacritics*, 16/1, 22–27.
- Хенсен 2004: М. Hansen, *New philosophy for new media*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Чуми 2004: В. Tschumi, *Arhitekturaidisjunkcija*, Zagreb: AGM.

CONTEXTUALIZATION OF FLOW AND VOID IN AESTHETIC READING OF ARCHITECTURE: "MOSTAR" INTERCHANGE IN BELGRADE

Summary

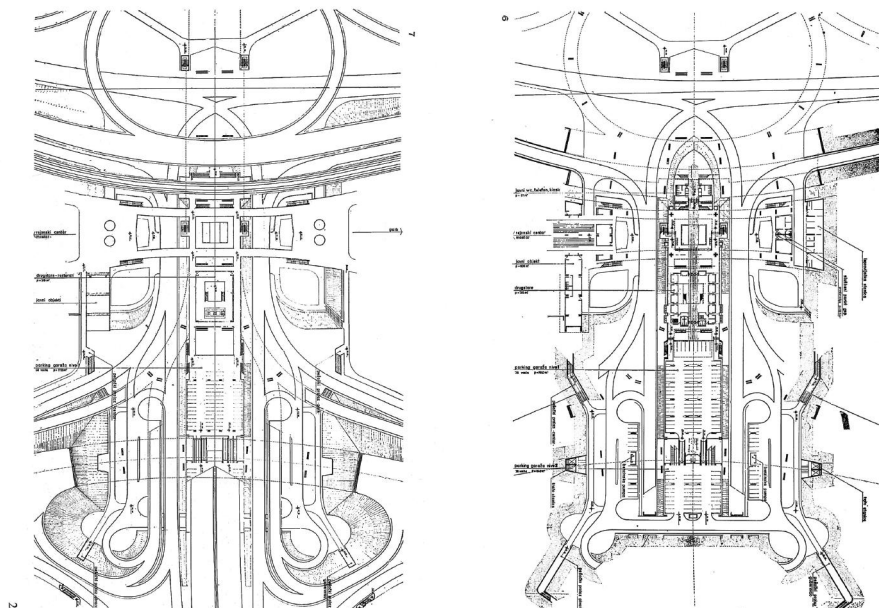
The new cultural phenomena resulting in global technological, political and economic changes, are creating the potentials of the new meanings and interpretations of contemporary context, through architecture and aesthetic object dematerialization and perceptual effects overproduction. Contemporary context of global informational, communicational, spatial networks requires a processes of constant flows and dynamics. Therefore, urban structure elements are transformed into the qualities that have fluid character and on the other affirming sensuality of empty and unused space.

The aim of this paper is to explore the new qualities and potentials of produced state, relying on aesthetic reading of spaces of *flows* and *voids*, created as a result of the needs of the contemporary context. Aesthetic potentials of flows refer not only to the physical movement, but also the perceptual experience of movement and visual experience created in movement. Voids, as omitted and functionally undefined phenomena are the space product of flows, which as such open possibilities of subjective experience and use. In contrast to dynamic experiences that flow products, void overlaps multitude of experiences in one place.

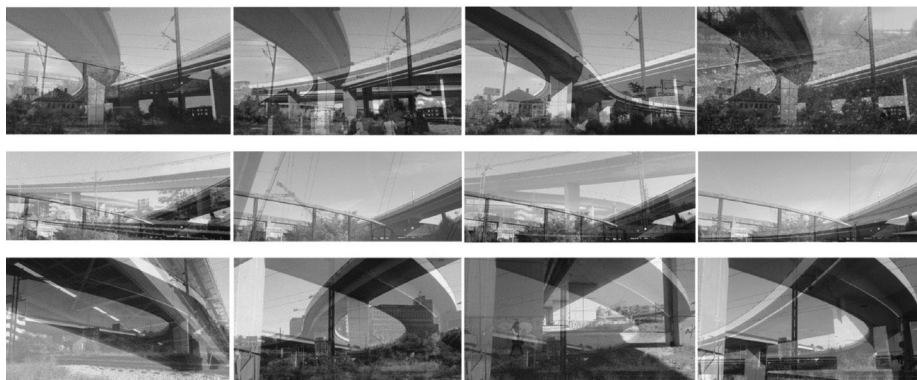
The paper is based on the study of "Mostar" Interchangespace in Belgrade, former symbol of the city modernization and networking, today understood as a specific urban landscape of space flows and its associated voids. In addition, in this research contextualization is interpreted by reading the new sense of perceptively, sensory and experiential values of this area. Aesthetic potentials are interpreted through the collecting and overlapping pictures of visual perceptual experiences, analysed by technique of collage and video.

Key words: flows, voids, experience, architecture, Mostar Interchange

*Bojana Jerković Babović,
Ana Zorić,
Dragana Vasiljević Tomić*



Сл. 1 – Цртежи Мостарске петље из идејног пројекта (Архитектура и урбанизам 1966: 27)



Сл. 2 – Визуелизација доживљајних потенцијала токова и празнина у простору Мостарске петље у Београду (илустрација аутора)

Dijana Lj. METLIĆ¹
 Univerzitet u Novom Sadu
 Akademija umetnosti

MICIĆEV PROJEKAT „BALKANIZACIJA EVROPE”: KULTURNO VARVARSTVO I PREISPITIVANJE POJMA „PRIMITIVNO”

Ljubomir Micić tvorac je zenitizma i urednik međunarodnog časopisa *Zenit*, objavljivano u Zagrebu i Beogradu od 1921. do 1926. godine. Oštro kritikujući evropsku civilizaciju, prihvatajući progresivne avangardne ideje, Micić se zalaga za novu umetnost zasnovanu na načelima neoprimitivizma i ruskog konstruktivizma. Kroz analizu zenitističkog projekta „Balkanizacije Evrope”, na čelu s Barbarogenijem, ukazaćemo na Micićev odnos prema starom kontinentu i na njegovo nastojanje da se evropska kultura preporodi delovanjem iskonske, balkanske snage. Proglašavajući Balkan šestim kontinentom, geografskim prostorom pesnika, Micić postulira model kulturnog varvarstva, kojim negira uspostavljeni primat zapadnoevropskih nacija nad onim koje su okarakterisane kao „manje civilizovane”. Težnja ovog eseja je da ukaže na Micićevo shvatanje primitivističkih načela i istakne internacionalizam, pacifizam i kosmopolitizam kao ključne principe njegove *zenitozofije*.

Ključne reči: Ljubomir Micić, zenitizam, Balkanizacija Evrope, Barbarogenije, kolonijalizam, primitivizam, kulturno varvarstvo;

Istorijske okolnosti

Prvi broj časopisa *Zenit* objavljen je februara 1921. godine u Zagrebu, kao internacionalna revija za umetnost i kulturu. Njen urednik bio je Ljubomir Micić (1895–1971), idejni tvorac pravca zenitizam, koji je trajao do 1926. godine, kada je časopis zabranjen sudskom odlukom u Beogradu. Zamišljen kao revija (kasnije časopis i konačno kalendar) u kojoj će se štampati najznačajniji prilozi o kulturnim i umetničkim prilikama u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Zapadnoj Evropi i u Rusiji, na originalnim jezicima njenih autora, pa čak i na esperantu, on je bio usaglašen s reprezentativnim modelima progresivnih avangardnih glasila koji su istovremeno objavljivani u evropskim umetničkim centrima. Časopis je kontinuirano izlazio u Zagrebu od februara 1921. do maja 1923. godine kada je prekid izazvan „napregnutom polemikom od šireg kulturnog značaja” (Golubović 2008: 17), a Micić prebegao u Beograd. Revija je obnovljena februara 1924. godine², a do konačne zabrane imala je četrdeset i tri broja.

Vida Golubović istakla je da su u genezi zenitizma od značaja bile nacionalne i nadnacionalne odrednice (Golubović 1983: 35). Nacionalne su bile u vezi s formiranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1918), kao i promenjenim kulturnim okolnostima koje su nastale kao posledica ujedinjenja. U novoformiranoj državi razapetoj između Otomanskog i Austrougarskog carstva nije postojao jedinstven kurs kulturnog napretka. Modernizam je počivao na romantičarskim konceptima (Čubrilo 2012: 235), što je otežavalo prihvatanje avangardnih ideja. Nadnacionalne determinante bile su

1 dijana.metlic@uns.ac.rs

2 O *Zenitu*, vezama sa evropskim avangardnim glasilima, tipografskoj i vizuelnoj strukturi revije, videti dalje: Golubović, Subotić, 2008: 80–243.

određene društvenim prilikama u Evropi nakon Velikog rata, kao i idejama Oktobarske revolucije prisutnim u ideološkim pozicijama zenitizma od samog osnivanja časopisa.³

Zenitizam počiva na sintezi Micićevog interesovanja za primordijalni (*primitivistički*) izraz – koje se kod modernih umetnika nije pojavilo ni neočekivano ni naglo, već je bilo pripremljeno u devetnaestom veku (Goldwater 1967: 3) – i avangardnih aktivističkih ideja, zarad glorifikacije nove umetnosti utemeljene u dostignućima tehničkog i tehnološkog razvoja: „Micić se zalaže za novu umetnost kao reprezentu svog vremena, i istovremeno za umetnost kao kreatora tog vremena [...] naglašavajući značaj principa nemimetičnosti, slobode stvaranja, sekundarnosti forme a prednosti ‘duhovnog – apstraktnog – apsolutnog’ [...] On [poručuje] ‘Umetnost svim ljudima! Svima!’” (Subotić 2008: 50–55). Njegova borba za čovečnost kroz umetnost postulirana je u prvom programskom tekstu „Čovek i umetnost” u Zagrebu, a kasnije neznatno modifikovana u beogradskoj fazi. U ovom eseju zenitizam se tumači kroz prizmu primitivističkih teorija (Rhodes 1997: 7; Perry 1993: 5–8), u čijim se osnovama nalaze ideje: kolonijalizma (koje je Micić oštro kritikovao), *drugosti* (koje on negira, naglašavajući značaj Čoveka i njegove vitalnosti) i „kulta odlaska u potrazi za primordijalnim” (princip koji Micić preoblikuje u tzv. „kult provale Varvara u Evropu”).

Iako je zbog svojih tekstova često trpeo zabrane i ignorisanja lokalne sredine, borba za balkansku afirmaciju u Evropi Miciću nikada nije predstavljala problem, na šta ukazuje podrška koju je imao van granica Kraljevine SHS. Holandski časopis *De Stijl* je u broju 12 iz 1924/25. publikovao manifest Branka Ve Poljanskog u kome se on zalaže za obnovu latinske kulture pomoću umetnosti i poezije (Golubović, Subotić 2008: 191). „Balkanizacija Evrope” bila je veći problem u državi Jugoslovena, koji su negovali mit o nedostižnoj Evropi, postavljajući, na taj način, svoj identitet u prostor tzv. „egzotične drugosti”, protiv čega se Micić, rezigniran posleratnom situacijom, otvoreno borio. Iz njegovih tekstova jasno je da borba protiv Evrope postaje sukob sa sistemom vrednosti, utemeljenim, između ostalog, u neravnopravnom odnosu između tzv. malih i velikih nacija, koji mora biti zamenjen principom kolektivnog progressa i nove svečovečanske kulture. „Balkan je vulkan nepoznate snage. [...] Evropa, može samo da se ponovo rodi, oplodena sirovom snagom i novim semenjem a nipošto da se preporodi sama iz sebe. [...] Zenitizam [...] balkanski totalizator [...] jaka baza uvetošana svima dosad nepoznatim pozitivnim elementima naše slavenske rase i čovečnosti” (Micić 1923a: 1).

Ideja varvarskog preobražaja Evrope predvođenog Barbarogenijem okosnica je zenitizma na teorijskom planu. Ona predstavlja refiguraciju srodnih koncepcija u evropskoj književnosti (Ničeov *Natčovek/Übermensch*, Mitrinovićev *Svečovek/Bogochovek*), koje su se manifestovale i u likovnim umetnostima na kraju devetnaestog i u prvim decenijama dvadesetog veka. Poseban uticaj, s obzirom na Micićevo intenzivno okretanje Istoku i Rusiji od 1922. godine, verovatno je imao spis Aleksandra Ševčenka *Neoprimativizam: Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća* (Moskva, 1913), u kome je umetnik uspostavljen kao kreator novih oblika, u kome se izražava oduševljenje gradovima, brzinom, mašinzimom, a od starih formi izdvojena je primitivnost – volšebna bajka drevnog Istoka (Ševčenko 2003: 86). Ševčenko određuje

3 Micićeva veza sa Rusijom započinje u prvom broju *Zenita* s tekstom Lunačarskog, da bi se nastavila u narednim izdanjima publikovanjem poeme Igora Severjanina; eseja o Hudožestvenom teatru, kao i poezije Aleksandra Bloka. U *Zenitu* 11 Micić reprodukuje Tatlinov *Nacrt za Spomenik Trećoj internacionali*. Saradnja kulminira dvobrojem 17/18 pod nazivom „Ruska nova umetnost” koji uređuju El Lisicki i Ilja Erenburg. Ve Poljanski u *Zenitu* 22 piše kritiku „Kroz rusku izložbu u Berlinu” u kojoj izražava oduševljenje ruskom umetnošću. O odnosima zenitizma i ruske avangarde, vidi detaljno: Subotić 2008: 45–75.

neoprimitivizam kao slikarski pravac čije su izvorište – lubok, primitivci i ikone, a razvoj savremenost.

„Civilizacija Zapada raspršivala bi se u prah pred Kulturom Istoka. [...] Nazivaju nas varvarima, Azijatima. [...] Azija nam je dala svu dubinu svoje kulture, svu njenu izvornost, a Evropa je [...] dopunila nekim odlikama svoje civilizacije.” (Ševčenko 2003: 72) Micić prihvata i preoblikuje neoprimitivizam pružajući evropskoj avangardi vlastiti koncept kao spoj balkanskog varvarizma i zenitističke umetnosti. U poeziji, on se zasniva na pravilima proklamovanim u „Kategoričkom imperativu zenitističke pesničke škole” (simultanost, konstrukcija, asocijacija, paradoks), dok je u likovnim umetnostima određen smernicama ruskog konstruktivizma. „To najbolje dokazuje ARBOS slikarstvo, kako evo po prvi put krstim zenitističko slikarstvo [...] najuspešnija ekonomija materijala, rada i dejstva” (Micić 1924b: 1–2).

Stilski primitivizam definisan formalnim pozajmicama iz vanevropskih umetnosti (Rhodes 1997: 7) nije ostao izvan celokupne likovne prakse zenitizma, iako ga Micić smatra retrogradnim jer je suštinski mimetičke prirode:

„Zapad svesno forsira primitivnost (novo podražavanje). [...] Diferencijacija: iza stare nesvesne primitivnosti stajala je priroda i čovekova naivnost. Iza nove svesne primitivnosti stoji kultura i čovekova rafinovanost. Kultura je dakle upotrebljena u profinjenje primitivnosti – regres” (Micić 1921d: 11–12).

Primeri stilskog primitivizma potvrđeni su u vizuelnim priložima *Zenitovih* saradnika (Vilka Gecana [sl.1], Vinka Foretića, Frana Kralja, Vjere Biler, Anuške Micić), delima afričke umetnosti (Drvena maska), kao i primerima što ukazuju na podsticaj koji su Pikaso, Modiljani, Hauzer, Arhipenko (sl. 2), Zadkin ili Šile našli u udaljenim kulturama. Ukoliko se prihvati šira definicija stilskog primitivizma kao „dadaističkog i nadrealističkog interesovanja za primitivnu svest” i za „izvorniji oblik mišljenja i gledanja” (Rhodes 1997: 8), za koji se i Micić zalagao, onda postaje jasno da je zenitizam bio u središtu idejnih previranja glavnih umetničkih tokova prve polovine dvadesetog veka.

Poetika zenitizma razvijala se pod uticajem: radija, kinematografa i aeroplana; Ajnštajnovne teorije relativiteta; Bergsonove filozofije i umetnosti Kandinskog. Ona je začeta u okrilju ekspresionizma – čije ideje Micić prevazilazi u tekstu „Putujući ekspresionizam i antikulturalni most” (br. 3) – određujući zenitizam kao totalnost, ali i kubizma i futurizma koje u *Manifestu* proglašava mrtvim pokretima (Micić 2001: 119), prelazeći na „konstruktivističko shvatanje umetničkog znaka [kao temelja] za izgradnju pozitivnog zenitističkog programa”. (Golubović 1983: 43). Kandinski je rodonačelnik „nove umetnosti u celoj Evropi [jer] stvara nove umetničke fenomene van prirode” (Micić 1921b: 10). Uz njega su i Pikaso, kao i Franc Mark, koji je 1912. u almanahu *Plavi jahač* štampao esej „Primitivci Nemačke”, ustajući protiv starih, utvrđenih snaga, određujući *nove ideje* kao ubojito oružje ”primitivaca” (Marc 1992: 98).

Antinomija između civilizama s jedne, i primitivizma, s druge strane, inače karakteristična za avangarde, u okrilju zenitizma drastičnije je izražena (Flaker 1998: 230–301). Micić želi da oplodi Evropu novom varvarskom energijom, a Balkan da nametne kao njeno tek pronađeno izvorište. On se ne miri sa idejom unutarevropske, balkanske izopštenosti, verujući u princip (svetskog) internacionalizma: „Mi danas ulazimo u novi decenij i moramo preko granica Jugoslavije. [...] od danas hoćemo da budemo vojnici svečovečje Kulture, Ljubavi i Bratstva. Naš ulaz u treći decenij XX stoleća neka bude borba za čovečnost kroz umetnost” (Micić 1921a: 1–2). Micićeva tvrdnja da nova umetnost ne može nastaviti tamo gde je stara prekinuta 1914. godine (Micić 1921d: 12), kulminira pitanjem: „Zar smo samo straža na odbranu Zapada?” (Micić 1921c: 2–3) i predstavlja

eho Mitrinovićevih reči, iskazanih u predvečerje Velikog rata, „nećemo da živimo sebe nedostojno mi što smo sutrašnji u današnjici” (Palavestra 2003: 159).

Balkan i Evropa: primitivno i civilizacija

Koncept „Balkanizacije Evrope” specifičnost je zenitističkog programa, „izvorni predlog u obliku konstruktivno-civilizacijskog projekta [...] s naglaskom na radikalnom osporavanju kulturnog kontinuiteta i zahtevom za globalnom revolucijom umetnosti, koja bi se ostvarila izgradnjom novog evropskog modela na osnovama balkanskog varvarizma i primitivizma” (Golubović 1983: 46). On se dovodi u vezu s nastojanjem evropskih stvaralaca druge polovine XIX i prvih decenija XX veka da potraže novu snagu u neistraženim i/ili udaljenim geografskim prostorima, s ciljem preobražaja evropske istrošene kulture. U tom smislu, najizrazitiji primer tzv. „kulta odlaska” bio je Gogenov put na Tahiti. On je isticao superiornost *primitivnih* ljudi, a sebe nazivao *civilizovanim divljakom*. Slične tendencije za traženje primordijalnog izraza zabeležene su u Nemačkoj i Rusiji (grupa „Vorpsvede” kraj Bremena, „Neu-Dachau” blizu Minhena, „Abramtsevo” nedaleko od Moskve). Minhenska ekspresionistička grupa „Plavi jahač” proglasila se nosiocem nove umetnosti, baš kao i drezdenska grupa „Most”, koja je tražila ujedinjenje svih kreatora zarad istog projekta. „Nije slučajno da je zanimanje za alternativne tradicije i kulture pratila umetnikova mesijanska želja da omogući nov početak staroj i istrošenoj Evropi.” (Rhodes 1997: 21). Micić u *Manifestu zenitizma* preoblikuje zahtev evropskih modernista za primitivnim kroz bekstvo u neistražene predele. On ne želi da traži primordijalno, jer je taj izvor u njemu, na Balkanu („Zatvori vrata Zapadna – Severna – Centralna Evropo / Dolaze Barbari / Zatvori, zatvori ali mi ćemo ipak ući” [Micić 2001: 117]). On pruža Evropi sopstvene snage za njenu rehabilitaciju, smatrajući evropski model primitivizma neprihvatljivim jer je osvešćen, što potvrđuje u tekstu „Savremeno novo i slućeno slikarstvo”:

„[...] vraćanje temeljnoj i primitivnoj formi (koja je nekada bila neposredna) nije događaj većeg zamašaja jer je vraćanje (Progres je samo napred!). [...] S ovim stojim ujedno i na granici sa koje bi se moglo preći na jedno novo polje neotkriveno i slućeno: zenitističko slikarstvo. [...] Jugoistoćna melanholija i mistika, apstraktnost i duhovno predanje” (Micić 1921d: 12).

Micić, Gol i Tokin u *Manifestu zenitizma* proklamuju poništenje civilizacije pomoću nove umetnosti i povratak ka praizvoru doživljaja, jednostavnosti i barbarstvu. Gol, čiji je tekst nezavisno objavljen u *Zenitu* br. 5 na nemaćkom jeziku, odbija da definiše nacionalno poreklo zenitista, krećući se ka ideji nadnacionalnog i/ili internacionalnog: „Mi smo Evropejci Amerikanci Afrikanci Azijci Australci” (Gol 2001: 120). „Inter- i transnacionalni karakter avangardi uspostavili su mnogobrojni njeni umetnici, kao svesno odvajanje od nacionalnog ili nacionalistićkog poimanja umetnosti” (Van der Berg, Głuchowska 2015: IX). Pored Gola, i Tokin u *Manifestu* određuje zenitizam kao jedinstvo svih poznatih i još neotkrivenih kontinenata, dok Micić, u broju 24, izjednaćava Balkan sa šestim kontinentom, geografskim prostorom pesnika. U zenitistićkom radio-filmu „Šimi na groblju latinske četvrti”⁴ on ujedinjuje sve saradnike u *Rodćenkovom kiosku* – kao metafori „Vavilonske kule koju je moguće izgraditi uprkos pomešanosti jezika” (Golubović, Subotić 2008: 115) – u kome nema mesta za Marinetija zbog njegovog nacionalistićki intoniranog futurizma.

4 O Micićevom „Šimiju” vidi dalje: Flaker 1988: 236–254.

Micić u *Manifestu* uspostavlja zenitizam kao nultu tačku razvoja („Mi smo goli i čisti” [Micić 2001: 118]), zalažući se za stvaranje dela iz haosa, intervencijom mističnog poluboga Anarha. Pridružujući se njegovom programu, Tokin označava barbare kao početak, mogućnost i stvaranje (Tokin 2001: 120), izdvajajući Ničea, Vitmena i Dostojevskog. Već u osmom broju, Micićev Balkan postaje most između Pariza i Moskve. Dok današnji čovek pleše na užetu nategnutom između Kremlja i Ajfelovog tornja, „svečovečja slavenska koncepcija Istoka preporodiće Evropu i uzvisiti ideju Čoveka” (Micić 1921c: 2–3). U razvijanju ovih ideja Micića podržava i Gol koji se u tekstu „Reč kao počelo” odrekao ekspresionizma u korist zenitizma kao sinteze svih (najboljih) *izama*. Na njegovom spisku su, uz zapadnoevropske pravce poput futurizma, kubizma, kreacionizma, ultraizma, dadaizma, ravnopravno mesto zauzeli negrizam, mongolizam, dervišizam, internacionalizam, čime su potvrđena pravila kosmopolitizma i jednakosti, a odbačena ideja kolonijalizma i primat Evrope u razvoju kulture (Gol 1921: 2–3).

Definišući Barbarogenija kao „nosioca nesentimentalne sirove vitalnosti – čiste vere – nepatvorene duše – otvorenog dobrog srca”, Micić zauzima poziciju na liniji svojih filozofskih prethodnika, pre svih Ničea koji u delu *Tako je govorio Zaratuštra* (1883) određuje čoveka kao most, prelazak i prolazak, a natčoveka kao zemljin smisao. On zaključuje da „čovek za natčoveka [biće] stvor za podsmeh ili bolan stid” (Niče 1990: 14). Godine 1913. Dimitrije Mitrinović u tekstu „Estetičke kontemplacije” razvija ličnu koncepciju junaka sutrašnjice – „čoveka bistrog uma i visoko razvijenog etičkog ideala, podređenog jedino sveobuhvatnoj snazi *logosa*” (Palavestra 2003:176). Konačno, ne manje važna ličnost za zenitističke koncepte bio je i filozof Rudolf Panvic, Ničeov sledbenik, koji je u tekstu „Evropska ideja”, štampanom u *Zenitu* br. 10, izrazio stav da evropejstvo mora biti nadnacionalno, a ne internacionalno, da staro mora biti zadržano i preobraženo, a moderno mora da sazri (Panvic 1921: 8–9).

U beogradskom periodu Micić je sve više prihvatao ideju o barbarstvu kao kulturi, a svoje umetničke ciljeve usaglašavao je s dometima ruske avangarde. Ovaj kurs je naglašen nakon održavanja *Zenitove* Međunarodne izložbe u Beogradu aprila 1924, za koju je Micić pripremio katalog pod nazivom „Vo imja zenitizma”.

„Tekst je pisan novembra 1923 [...] kada je Micić već napustio Zagreb, gde je doživeo velika životna razočaranja i teškoće u radu; pun je gorčine ali nije lišen nade u ostvarenje postavljenih ideala” (Golubović, Subotić 2008: 169).

U „Zenitozofiji”, čijim podnaslovom *No made in Serbia* potvrđuje nezadovoljstvo zbog neadekvatnog prijema beogradske sredine, Micić se zalaže za novo varvarstvo kao ljudobratstvo: zenitizam izjednačava sa eliksirom mladosti, koji u čoveku podstiče buđenje nadličnih ideja, sa energetičkim imperativom „nove umetnosti čija borba istinski vodi ka zajedničkom cilju čovečanstva” (Micić 1924a: 3). Micićev Barbarogenije treba da probudi u ljudima kolektivni osećaj, koji „je iskonski elementaran ali ubijen protivčovečnim kulturama i nečovečnim religijama” (Micić 1924a: 4). Vida Golubović konstatuje da se u potrazi za kulturnim ekvivalentima Barbarogenija došlo do nacionalnog i evropskog modela u ličnostima Nikole Tesle i Dostojevskog (Golubović 1993: 164), ističući da je cilj Micićevog neologizma bio da dva pojma „izvučena iz pretkulturnog i kulturnog pojmovnog arsenala spoji u nov semantički niz (...) ne dopuštajući nijednom da se osamostali i zauzme privilegovanu poziciju u vrednosnom smislu” (Golubović 1993: 165).

Saradnik *Zenita* Risto Ratković u *Zenitu* 37 postulirao je provokativni model barbarstva kao kulture, suprotstavljajući se poznatim evropskim pokušajima traženja izvornog/primitivnog: Rusoovom povratku čoveka u prirodu, zapadnoevropskim

potragama za tzv. necivilizovanim svetom, pa čak i Niče (nije ovo ni „Umwertung aller Werte”), s ciljem ozdravljenja kulture pomoću tzv. kulturnog barbarstva. Barbarstvo oslobađa ličnost, ne podrazumeva nikakav skup pravila, a njegova kulturna etika nije rukovođena društvenim uređenjem. Ratkovićeve pozicije utemeljene su u veri u čovekovu moralnu čistotu, reformatorsku ulogu poezije i *pravu* kulturu. Nadovezujući se na Ratkovića, Micić u broju 38 piše „Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima”, izjednačavajući zenitizam s revolucijom misli i osećanja, preciznije određujući ulogu Balkana i Barbarogenija:

„U ime Barbarogenija, živelo novo-kulturno varvarstvo, čija je sadržina nezavisno čovečanstvo. [...] Barbarogenije, zapovedio je šestom kontinentu Balkanu, da bude avangarda novih varvarskih oplodjenja. U ime tog Barbarogenija i njegovog duha zenitizma – mi smo danas varvari kulture – mi smo danas varvari civilizacije. To je Balkanizacija Evrope” (Micić 1926: 2).

Antikolonijalna politika i položaj primitivaca

Dvadeset drugi broj *Zenita* (Zagreb, 1923) bio je u znaku *primitivističke* umetnosti, njene recepcije u lokalnoj sredini i odbrane za koju se Micić zalagao.⁵ Praktično ceo broj obeležen je esejima i kritikama koji ukazuju na neophodnost prevazilaženja opozicije staro/novo zarad pobeđe nove umetnosti. Udarni tekst broja bio je Micićev esej „Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića predsednika Ku-kluksklana”. Polemika s tadašnjim uglednim kritičarem B. Popovićem bila je inicirana serijom tekstova pod nazivom „Koja je vrednost crnačke plastike?” objavljenih u *Srpskom književnom glasniku* januara i februara 1923. Micića su isprovocirali retrogradni Popovićeви stavovi o modernoj umetnosti i tzv. krizi koju su otvorili Sezan i Gogen, omogućivši dobar prijem crnačke plastike u Evropi za koju kritičar kaže da ostavlja „utisak nečeg nesumnjivo divljeg, ružnog i vrlo primitivnog” (Micić 1923b: 1). Iako je u ogledu „Savremeno novo i slučeno slikarstvo” Micić ukazao da evropski primitivizam shvata kao iskorišćavanje udaljenih kultura za zapadno podmlađivanje, Popovićeви napisi podstakli su ga da naglasi da je umetnost apsolutno stvaranje, a ne reprodukcija prirode. Cilj Micićeve kritike bilo je razračunavanje sa zastupnicima stavova o različitom vrednovanju tzv. primitivne i civilizovane umetnosti (on kaže da je ova distinkcija „idiotizam”), koji zapravo ne razumeju principe na kojima počiva savremeno evropsko slikarstvo. Micić ustaje u odbranu Karla Ajnštajna, *Zenitovog* bliskog saradnika, kome je Gol posvetio poemu *Paris brennt*, a čija je poezija *Neger-Gebet* štampana u *Zenitu* br. 8 (sl. 3) kao nemački prepev pesme jednog afričkog plemena. Ajnštajn je 1915. objavio studiju *Negerplastik*, utičući na „crnačke pesme” Tristana Care i Riharda Hilzenbeka.

Konačno, uputno je navesti neke od Micićevih stavova iz teksta „Anatema i klepetanje” koji utemeljuju njegovu parolu „Slobodno misliti prvi je uslov kulture”. Micić kaže:

1. Vrednost umetničkog dela ne ovisi o „ružnom” ni „lepom”
2. Umetničko delo treba posmatrati [...] bez ikakvih predrasuda
3. Za vrednost umetničkog dela važno je da li ga je umetnik rešio [...] po najboljoj i najsavršenijoj meri sopstvenih principa (Micić 1923b: 1).

5 U *Zenitu* 4 (1921) štampan je originalni Žakobov tekst *Ng’ uomi*, u kome je opisan položaj afričkih imigranata u Francuskoj. Ovo je priča o *drugosti*, o pokušajima *Ng’ uomi*-ja da se uključe u francusko društvo, kao i njihovom pravu da ostanu „autentični primitivci”. Ovu reč su u Evropu preneli francuski vojnici nakon osvajanja Alžira i njom su označavali boeme, putujuće umetnike i prosjake.

„Kao podršku svojoj tezi o značaju primitivnih civilizacija za novu umetničku praksu i novi pristup modernoj umetnosti uopšte, Micić uz tekst objavljuje reprodukcije jedne drvene crnačke maske (sl. 4) i sliku *Arlekin* Pabla Pikasa” (Subotić 2008: 61). Na kraju broja on piše i kritiku filma Roberta Vinea *Dr. Mabuze, kockar*, ističući: „Prijatno je [...] videti scenarij, koji se sastoji i od kubističkih i od ekspresionističkih rekvizita [i sadrži] pa čak i crnačku plastiku” (Micić 1923b: 6).

Kolonijalizam se nalazi u srcu teorija o primitivizmu. Kao posledica kolonijalnih osvajanja, zapadnoj Evropi postao je poznat čitav niz udaljenih kultura koje su postale integralni deo onog sistema vrednosti u kome su te kulture prepoznate kao *druge*. *Primitivno* ili *divlje* postale su oznake za potčinjenu stranu. Geografski, Evropa je *primitivno* izjednačavala s prostorima Centralne i Južne Afrike, Amerike i Okeanije (Rhodes 1997: 7). Godina 1925. obeležena je Marokanskom krizom i pobunom, koja je za cilj imala oslobođenje od francuske kolonijalne vlasti. Pomenuti događaj podelio je francusku javnost i intelektualne krugove, jer su se, s jedne strane, našli akademici i zvanični literati koji su potpisali manifest „*Les Intellectuels aux côtés de la Patrie*”, kako bi zaštitili „ugroženu otadžbinu”, dok su se, s druge strane, nadrealisti priključili pobunjenoj grupi oko časopisa *Clarté*, čije su pristalice precizirale stavove u tekstu „*La Révolution d’abord et toujours*”. (Nado 1980: 114–118). Rat u Maroku imao je odlučujuću značaj za opstanak nadrealističkog pokreta i dalekosežnije posledice za Francusku nego za Kraljevinu SHS, ali je iskorišćen kao povod Micićevom oglašavanju u *Zenitu* br. 37. U tekstu „*Maroko i opet za spas civilizacije: Imperijalizam je biblija Evrope i Evropejaca*”, on poistovećuje marokansku krizu sa sudbinom Balkana, pozivajući se na Veliki rat i Lenjinovu teoriju imperijalizma. Slične stavove ima i Andre Breton, čiju revoluciju duha polako smenjuje ideja o neophodnosti socijalne revolucije. Pomenuta idejna preklapanja zenitizma i nadrealizma započinju i nešto ranije Aragonovim izjavama u glasilu *Nadrealistička revolucija*: „*Zapadni svete osuđen si na smrt. Mi smo defetisti Evrope. Neka Istok, kog se vi užasavate, najzad odgovori na vaš zov. [...] Mrdni se hiljadoruka Indijo... I ti Egipte!*” (Nado 1980: 111). Dok su se nadrealisti okretali azijskim varvarima, poput Ševčenka, Micić ih je, jasno upućivao na kulturno varvarstvo Balkana kao novog, šestog kontinenta:

„*Ta mi Balkanci, prvi smo morali čuti krikove rifanskih boraca, koji se isto tako junački brane od civilizatorske misije kao što smo se i mi herojski branili. [...] Maroko je za nas ostale Varvare [...] jedino merilo, kako balkanski čovek ne sme slobodno da misli [...] – pošto se to protivi – ugovorima o miru i osmesima evropske diplomatije*” (Micić 1925: 5).

Nakon zenitizma: Barbarogenije decivilizator

Desetogodišnji period nakon zabrane *Zenita* 1926. godine Ljubomir Micić proveo je u Francuskoj.⁶ U Parizu se našao u jednoj vrsti unutrašnje jezičke emigracije. Pisao je eseje i autobiografske romane, ne odričući se prvobitnih stavova koje je u romanescnoj formi sada zastupao junak Zeniton. Istaknuta dela su: *Hardi! A la Barbarie* (1928), *Zéniton: L’Amant de Fata Morgana* (1930) i *Barbarogénie le Décivilisateur* (1938), preveden na srpski jezik tek 1993. godine. Projekat „*Balkanizacije Evrope*” trebalo je da se nastavi i u Francuskoj. Činjenica je da je Miciću u oskudnim materijalnim uslovima nakon gašenja *Zenita* bilo teško da uspostavi kontinuitet, naročito „*posle svih negativnih iskustava u sopstvenoj kulturi, koja je za njega predstavljala projekciju primitivne*

⁶ O postzenitističkom periodu vidi dalje u: Golubović, Subotić 2008: 243–286. O razlozima za slom zenitizma više: Markuš 2003: 174–192.

jezičke agresije” (Golubović 1993: 167). On, međutim, nikada nije odustao od ideja internacionalizma, pacifizma, kao i borbe za *Čoveka i čovečnost*. Pojam varvarstva donekle je modifikovao u Francuskoj, odustajući od opozicije *Istok/Zapad*, ne odbacujući princip *produhovljenog* varvarstva: „Trebalo probuditi naše varvarstvo duboko uspavano. Probuditi kreativno i spiritualno varvarstvo. Svi narodi imaju svoje varvare, koji su jedini stvaraoci. Varvare koji su spasioći” (Micić prema Markuš 2003: 54).

Iako je zenitizam u jugoslovenskoj sredini dugo posmatran kao eksces ili se o njemu uopšte nije pisalo, on je svoj program istrajno usaglašavao sa idejama evropske avangarde, a delovanje usklađivao s njenom radikalnom praksom. Suprotstavljajući se kapitalizmu, imperijalizmu i kolonijalizmu, *Zenit* je značajno doprineo afirmaciji balkanske kulture boreći se za njenu ravnopravnost sa evropskom umetnošću, koja se činila nedostižnom „iz perspektive tzv. ‘malih naroda’” (Golubović 1993: 162). Micićev originalni projekat „Balkanizacije Evrope” označio je nemirenje sa skrajnutošću Balkana kao pripadajućeg evropskog prostora, koji se ignoriše. Zbog toga je provala varvara u Evropu predvođena Barbarogenijem bila jedino moguće rešenje, pa i po cenu Micićevog stradanja: „Toliko miliona prolazi pod veličinom sunca a ne mogu da shvate niti oseće dok koji od njih ne padne mrtav od sunčanice. Tako je sa velikim duhovima koji je večno lebde nad glavama miliona.” (Micić 1921d: 1113).

LITERATURA

- Čubrilo 2012: J. Čubrilo, The Yugoslav Avant-garde Review *Zenit* (1921-1926) and its links with Berlin, *Centropa* 12, 3, 234–252.
- Flaker 1988: A Flaker, *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Gol 1921: I. Gol, Reč kao počelo, *Zenit* 9, Zagreb, 2–4.
- Goldwater 1967: R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York: Vintage.
- Golubović, Subotić 2008: V. Golubović, I. Subotić, *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije. Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta.
- Golubović 1983: V. Golubović, Eksperiment Zenita, u: *Zenit i avangarda 20ih godina*. Beograd: Narodni muzej, 35–48.
- Golubović 1993: V. Golubović, Pogovor, u Lj. Micić, *Barbarogenije decivilizator*. Beograd: Filip Višnjić, 160–171.
- Golubović 2008: V. Golubović, Časopis *Zenit* (1921-1926), u: Golubović, Subotić, 2008, 15–45.
- Marc 1912: F. Marc, The “Savages” of Germany, u: C. Harrison, P. Wood (eds.) *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 98–99.
- Markuš 2003: Z. Markuš, *Zenitizam*. Beograd: IP Signature.
- Micić, Gol i Tokin 1921: Lj. Micić, I. Gol i B. Tokin, Manifest zenitizma, u: G. Tešić (ur.) *Vasionski samovar: antologija jugoavangarde 1902-1934*, Beograd: Čigoja štampa, 117–121.
- Micić 1921a: Lj. Micić, Čovek i umetnost, *Zenit* 1, Zagreb, 1–2.
- Micić 1921b: Lj. Micić, Kandinsky, *Zenit* 5, Zagreb, 10.
- Micić 1921c: Lj. Micić, Delo zenitizma, *Zenit* 8, Zagreb, 2–3.
- Micić 1921d: Lj. Micić, Savremeno novo i slućeno slikarstvo, *Zenit* 10, Zagreb, 11–13.
- Micić 1923a: Lj. Micić, Zenitizam kao balkanski totalizator novog života i nove umetnosti, *Zenit* 21, Zagreb, 1.

- Micić 1923b: Lj. Micić, Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića predsednika ku-kluks-klana, *Zenit* 22, Zagreb, 2–4.
- Micić 1924a: Lj. Micić, Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma, *Zenit* 26–33, Beograd, 2–6.
- Micić 1924b: Lj. Micić, Nova umetnost, *Zenit* 35, Beograd, 1–2.
- Micić 1925: Lj. Micić, Maroko i opet za spas civilizacije. Imperijalizam je biblija Evrope i Evropejaca, *Zenit* 37, Beograd, 2–5.
- Micić 1926: Lj. Micić, Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima, *Zenit* 38, Beograd, 2–4.
- Nado 1980: M. Nado, *Istorija nadrealizma*, Beograd: BIGZ.
- Niče 1990: F. Niče, *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Grafos.
- Palavestra 2003: P. Palavestra, *Dogma i utopija Dimitrija Mitrinovića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Panvic 1921: R. Panvic, Evropska ideja, *Zenit* 10, Zagreb, 8–9.
- Perry 1993: G. Perry, Primitivism and the Modern, u: C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 3–83.
- Ratković 1925: R. Ratković, Barbarstvo kao kultura, *Zenit* 37, Beograd, 8–9.
- Rhodes 1997: C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, 2nd edition, London: Thames and Hudson.
- Ševčenko 1913: A. Ševčenko, Neoprimitivizam: Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća, u: S. Mijušković (ur.), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, 2003, 67–77.
- Subotić 1983: I. Subotić, Zenit i avangarda dvadesetih godina, u: *Zenit i avangarda 20ih godina*. Beograd: Narodni muzej, 51–76.
- Subotić 2008: I. Subotić, Vizuelna kultura časopisa *Zenit* i *Zenitovih* izdanja, u: Golubović, Subotić, 2008, 45–77.
- Van der Berg 2015: H. F. Van der Berg and L. Głuchowska, Introduction u: *The Inter-, Trans- and Postnationality of the Historical Avant-garde*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/8515/1/2%2005%20TRANSNATIONALITY>, 15. Dec 2015, IX–XX.

MICIĆ'S PROJECT OF "THE BALKANIZATION OF EUROPE": CULTURAL BARBARISM AND RECONSIDERATION OF THE PRIMITIVE

Summary

Ljubomir Micić (1895–1971) was the founder of the main Yugoslav avant-garde movement Zenitism and the editor of *Zenit* – International Review of Arts and Culture, published in Zagreb (Croatia) and Belgrade (Serbia) from 1921 to 1926. In his writings Micić offered a new cultural outlook based on the principles of Neo-primitivism and his critical approach to the European civilization. Influenced by Nietzsche's philosophy and Mayakovsky's Futurism, Micić accepted Shevchenko's Neo-primitivism and offered his own version of this paradigm, bringing together Balkan Barbarism and the New art. It is manifested in the poetry whose rules (simultaneity, construction, association and paradox) he founded on the film aesthetics, as well as on the visual art inspired by Russian Constructivism and Suprematism. This paper focuses on Micić's unique concept of the "Balkanization of Europe" guided by Barbarogenius, postulated in the Zagreb period and gradually developed in Belgrade in his texts issued mainly in the review *Zenit*. Micić's model is analysed in association with the theories of primitivism in which, from the second half of the 19th century, the difference between the Western European culture and the culture of those considered less civilised is established. The aim of this paper is to explore Micić's approach to *otherness*, colonialism and "the cult of going away" in

search of the primordial, in order to reconsider his controversial and often disputed idea of the “Balkanization of Europe” and to stress its basically (overlooked) cosmopolitan intentions rooted in Micić’s reassessment of the *primitive*.

Keywords: Ljubomir Micić, Zenitism, Balkanization of Europe, Colonialism, Primitivism, Barbarogenius

Dijana Lj. Metlić



Ludak Vilko Gecan – Zagreb

sl.1 Vilko Gecan, Ludak, Zenit 1, 1921, Narodni muzej, Beograd



sl. 2 Naslovna strana Zenita br. 22 sa Arhipenkovom Ženom kraj toalete, 1923, Narodni muzej, Beograd

Dragana M. VASILJEVIĆ TOMIĆ¹

Univerzitet u Beogradu

Arhitektonski fakultet

KOLORISTIKA GRADA: PRIRODNO SVETLO KAO SREDSTVO U TRETIRANJU ARHITEKTONSKE TEME

Delikatnost problema pojave bojenih struktura u javnom gradskom prostoru svedoči o potrebi za usaglašavanje nosilaca boje – velikih i malih objekata, ulica i trgova, koji formiraju raznovrsnost u vizuelnom identitetu gradskog jezgra. Prvi praktični koraci u tom pravcu načinjeni su sredinom devetnestog veka i bili su usmereni na harmonizaciju industrijskih elemenata. Sasvim nedavno, teorija kolorističke harmonije zainteresovala je arhitekta, koji se suočavaju sa neophodnošću kolorističke harmonizacije kompleksa objekata, naselja i gradova. Da bi se izašlo na kraj sa rešenjem kolorističke harmonije, nije bilo dovoljno osloniti se samo na intuiciju i umetnički ukus, već se nametnula potreba za razumevanje prostorno-strukturne i socijalno-kulturne specifičnosti koloristike grada.

Cljučne reci: koloristika, grad, svetlo, boja, komunikacija, identitet

UVOD

Težnju i potrebu za boju i obojene predmete čovek više oseća što je priroda u kojoj živi manje obdarena bojom. Zbog toga narodi koji žive u severnim delovima planete, kao i u pustinjskim krajevima, imaju osećaj za izrazito jak kolorit. Primjena boja se nastavlja, a pre modernog vremena, posljednji put u velikoj meri u baroku, izražavajući već čuvene forme tog perioda u opojnosti pokreta i neizmernoj živosti i šarenilu. Danas se naravno ne služimo simbolima naših predaka. Najviše što upotrebljavamo su alegorije, dajući im proizvoljne boje. Takve su boje samo ukrasni elementi. Boja danas ne izaziva samo fizičku već i duhovnu aktivnost. Individualne asocijacije boja su uvijek nestalne, ali postoje izvesna obeležja masovnog reagovanja na boje. Različiti faktori utiču na naše reagovanje na boje: klima, vaspitanje, geografski položaj, identitet.

OSNOVI NASTAJANJA BOJENIH PROSTORNIH STRUKTURA U GRADU

Delikatnost problema pojave bojenih struktura u gradu svedoči o potrebi za usaglašavanjem nosilaca boje – velikih i malih objekata, ulica i trgova, koji formiraju raznovrsnost u vizuelnom identitetu gradskog jezgra. Prvi praktični koraci u tom pravcu načinjeni su sredinom devetnestog veka i bili su usmereni na harmonizaciju industrijskih elemenata. Početkom dvadesetih godina dvadesetog veka švajcarski pedagog Johannes Itten (Johannes Itten) u okviru edukativnog kursa Bauhauza izveo je kolorističku analizu umetničkih slika poznatih majstora. Tek nedavno teorija kolorističke harmonije zainteresovala je arhitekta, koji se suočavaju sa neophodnošću kolorističke harmonizacije kompleksa objekata, naselja i gradova. Da bi izašli na kraj sa rešenjem kolorističke harmonije, nije bilo dovoljno osloniti se samo na intuiciju i umetnički ukus, već se nametnula potreba za razumevanjem prostorno-strukturne i socijalno-kulturne specifičnosti koloristike grada. Ova teza još jednom potvrđuje pretpostavku da postoji

1 draganavt@arh.bg.ac.rs

potreba za dinamičnom promenom okruženja. Koloristička harmonija dosta zavisi od smisla i tumačenja slike, odnosno prikaza. Kada se primeni i na gradski prostor, koloristička harmonija gradskog ambijenta zavisi od njegove zasićenosti dinamikom socijalno-prostornih i socijalno-kulturnih procesa i sposobnosti shvatanja njihovog kolorističkog tumačenja.

Faktori koji utiču na formiranje bojenih struktura grada su: odnos boje i forme javnog gradskog prostora, prirodno klimatske karakteristike i doživljaj forme gradskog prostora. Svaki od pomenutih faktora na svoj način uvažava osobenosti strukture arhitektonske i urbanističke forme. Analizirani faktori determinišu nastanak bojenih struktura gradskog prostora. Kao što je već pomenuto, forma koja predstavlja sintezu plastičnosti prirodnog ambijenta i volumena arhitektonskih masa u izvesnoj meri determinišu razvoj kolorističkog gkog ambijenta.

Na formiranje bojenih sredina grada bitno utiču kvaliteti forme javnog gradskog prostora, kao što su *monolitnost i prostranos* (Vasiljević Tomić 2007: 55). To je povezano sa fundamentalnim zakonitostima interaktivne veze između boja i geometrijskih tipova arhitektonsko-prostorne forme. Monolitne forme uglavnom pretpostavljaju monohromiju ili polihromiju niskog stepena aktivnosti, dok forme srednje raščlanjenosti, koje se prosto stapaju sa prostorom, iziskuju takođe niski stepen polihromatske aktivnosti, koji je blizak monohromiji. Homogena monolitna forma poseduje koloristički integritet. Raščlanjena forma doživljava se kao zbir pojedinačnih monolitnih formi, od kojih svaka poseduje individualnu kolorističku osobenost. Forma sa visokim stepenom raščlanjenosti, koja sadrži veliko mnoštvo sitnih monolitnih formi koje imaju sopstvenu boju, poprima opšti kolorit, kao da teži monohromiji. Forme srednje raščlanjenosti, koje se nalaze između monolitnih i raščlanjenih formi, predstavljaju najrasprostranjeniji tip formi, gde se razvija polihromija srednjeg i visokog stepena aktivnosti. Navedena zakonitost deluje u materijalno-prostornom okruženju, dok ne intervenišu čovek, koji nastoji da ispoštuje određenu ravnotežu plastičnih i kolorističkih sredstava, gde bogata plastika gotovo potire i anulira naglašenu kolorističku intervenciju.

Analizirajući formu u određenim prostornim, prirodno-klimatskim i kulturnim uslovima, koji čine homogeni kontekst, može se doći do zaključka da njena polihromija, potčinjavajući se opisanoj zakonitosti, počinje da preispituje uticaj tog konteksta i u skladu sa tim nalazi svoj konkretan izraz. Stoga data zakonitost ne može biti uvek očigledna u formi javnog prostora grada i u njoj ne može biti naglašena u *čistom obliku* (Vasiljević Tomić 2007: 65). Polihromija je oduvek bila u interaktivnom odnosu sa arhitektonskim prostorom, koji objedinjuje predstave o perceptivnom (vizualnom) i konceptijskom (fiktivnom) prostoru.

BOJE KAO VID NEVERBALNE KOMUNIKACIJE

Neverbalna komunikacija je, za početak, manje upadljiva i uočljiva na racionalan način, zbog čega poruka nabijena neverbalnim značenjem na nas deluje u većoj meri nego samo verbalno značenje izolovano od neverbalnog. Za razumevanje neverbalne komunikacije potrebno je, bez izuzetka, učenje kodifikacije koja je uslovljava. U slučaju učenja značenja *boja*, možemo da kažemo da je sasvim intuitivno i neinstitucionalizovano, tj. uči se „u hodu” i ne postoje škole u kojima će nam to biti objašnjeno. Savremeni lingvisti otkrivaju postojanje tzv. gramatike boja. Kao što svaki jezik ima gramatiku, koja važi za sve govornike i koja se uči, isto tako u jednoj kulturi važe određena pravila za boje i ta pravila se usvajaju na isti način kao što se uči jezik.

Diskurzivne poruke su neminovno informativne i to malo ko dovodi u sumnju; međutim, estetičke poruke malo ko smatra informativnim. Ipak: „I vrednost estetičkih poruka predodređena je nivoom informativnosti njene strukture, tj. bogatstvom ideja ovaploćenih u njoj” (Radojković i Đorđević 2005: 137). Boje su simboli sa širokim poljem značenja i konotacije, iako mogu biti i samo znaci. Nekada davno u ljudskoj civilizaciji desila se metaforizacija boje kao znaka, tj. transformacija znaka u simbol i produblјivanje simboličke distance između znaka i označenog (Radojković i Đorđević 2005: 144). Kada čovek (svesno ili ne) upotrebi neku posebnu boju u oblačenju, ili boju zidova u prostoriji ili na objekta, on nam šalje snažnu neverbalnu poruku estetičkog tipa. Ma koliko neverbalna komunikacija bila biološka konstanta za sva ljudska bića, kultura ima udela u njenoj primeni. Ako nešto razumemo, a kultura nas uslovljava da ignorišemo, pretpostavka je da smo o tome, ipak, nešto naučili.

Postoji simbolički nivo značenja boja, nivo koji se ne odnosi na vizuelno uočljive karakteristike predmeta, nego na apstraktan domen značenja. Ovaj nivo obuhvata tumačenje boje pozivanjem na neku klasu apstraktnih pojmova. Razumevanje boje kao simbola jedino je i moguće ako se apstrahuje značenje na višem kognitivnom, konotativnom nivou. Nije važno da li boje objašnjavamo iskustvom koje smo stekli u detinjstvu, kasnije tokom života ili učenjem na posebne načine. Važno je da boje vidimo i da se prema njima odnosimo na naučeni način.

„Je li fenomen da vidim drvo? Fenomen je da to tačno prepoznajem kao drvo, da nisam slep” (Vitgenštajn 2008: 30).

To što je Vitgenštajn objasnio slepilom znači da je u prirodi prepoznao nešto, za šta ga je društvo naučilo da je pojam drveta. Isto je sa bojama – vidimo ih, ali ih svrstavamo u kategorije prema pravilima svoje društvene grupe, svoje kulture.

„Uostalom, mi ili nemamo nikakvu predstavu o njihovoj upotrebi, ili je imamo, a ona je tada sasvim gruba i delimično pogrešna” (Vitgenštajn 2008: 32).

Nije u prirodi čoveka da komplikuje izražavanje kada nešto želi da objasni. Boja komunicira direktno. Reči se moraju prevesti u slike u mislima. Te slike moraju biti sklopljene, organizovane i kategorizovane da rečima daju značenje. Zatim sledi emotivni odgovor, koji može pokrenuti i fizički odgovor. Boja preskače sve ove faze i direktno budi emocije, stvarajući psihološki odgovor. Ne postoji čist pojam boje. Ne postoji čak ni saglasnost o tome koliko ima osnovnih boja. Čak i u istoj kulturi mogu da postoje različita tumačenja iste boje, najviše zbog toga što u komunikacijski proces ulazimo kao pojedinci, iako u sebi sadržimo sve karakteristike svih grupa kojima pripadamo, ili smo nekada pripadali.

Prosečan pojedinac ne doživljava boje kao nešto što presudno utiče na njegov život.

„Ja ne vidim da boje tela odbijaju svetlost u moje oko” (Vitgenštajn 2008: 76).

Ali kada pomenemo verbalni pojam kojim označavamo neku boju, mi reagujemo stereotipno, naučeno (Vitgenštajn 2008: 16). Neki autori govore o četiri osnovne boje, neki kažu da ih ima sedam, a ima i onih koji govore o 11 ili 12 osnovnih boja. Dileme postoje i u vezi sa tim da li crno i belo možemo svrstati u boje, ili su one samo manjak i višak svetlosti. Boje su zavešljaji distinktivnih osobina i kompleksni nabijeni metaforičkim značenjem. Došlo se do empirijske potvrde da postoji apstraktan, simboličan nivo značenja boja.

„Mi nećemo da stvorimo teoriju boja (ni fiziološku, ni psihološku), već logiku pojmova boja. A ta logika daje nam ono što smo često neopravdano očekivali od teorije” (Vitgenštajn

2008: 42). Vitgenštajn piše o logici boja na filozofski način, ne pominjući neverbalnu komunikaciju govornika. On je intuitivno, ipak, prepoznaje, iako mu nije bila namera da podstakne na razmišljanje o bojama, kao o vidu neverbalne komunikacije: „Boja *svetli* u svojoj okolini, kao što se oči smeškaju samo na licu” (Vitgenštajn 2008: 22).

PRIRODNA SVETLOST

Prirodno svijetlo je kao jedan od najbitnijih elemenata ljudskog života na Zemlji, uvek bilo predmet interesovanja i istraživanja mogućnosti korišćenja njegovih podobnosti, sa samim početkom ljudske civilizacije. Na svim lokalitetima, arheološkim nalazištima ranih civilizacija može se uočiti da je čovek kvalitet i udobnost svog stanovanja, vezivao za mogućnost prirodnog osvetljenja.

Sokrat je još u starom veku govorio o principima korišćenja sunčeve energije, sugerisujući da tremove objekata treba okretati prema jugu, kako bi iskorišćenje prodora sunčeve energije zimi, kada je sunce niže, bilo maksimalno, dok u letnjim mesecima, kada je sunce na horizontu, na istim delovima dobijamo hladovinu. Vitruvije (rimski arhitekta, I vek p. n. e.) je govorio kako će kuće biti pravilno planirane ako se na prvom mestu vodi računa o tome u kojim se krajevima, ili kojim klimatskim zonama one grade. Drugačije se grade kuće u Egiptu, drugačije u Španiji, na Pontu, ili Rimu. Tako i u različitim delovima sveta u skladu sa svojstvima datih predela treba graditi kuće posebnih karakteristika. Zemlja u jednom delu obiluje suncem, u drugom je daleko od njega, dok se u trećem umereno greje.

Koliko je čovek uložio truda u pronalaženju načina korišćenja prirodnog svetla u arhitekturi, govori i činjenica da se čitava istorija arhitekture može ispričati u kontekstu primjene različitih načina korišćenja svetla u raznim istorijskim epohama: prirodna svetlost korišćena u astronomskom kontekstu na Stonhendžu, preko ornamentike u egipatskoj arhitekturi, precizno i realno u antičkoj Grčkoj, sa elementima božanstvenog u rimskoj arhitekturi, neprirodnom svetlošću, kroz vitraže u Gotskoj arhitekturi, humanom svetlošću Renesanse, uzvišene svetlosti Baroka, pa sve do providne u savremenoj arhitekturi, koja zahvaljujući današnjim transparentnim materijalima uspeva da vizuelno, skoro neprimetno uđe unutar objekta.

SAVREMENA ANALIZA SVETLOSTI

Savremena analiza svetlosti obuhvata višeslojne aspekte ovog fenomena, ali i različite aspekte korišćenja pojma svetlosti. Nemali broj stručnjaka iz različitih oblasti je posredno ili direktno izučavao ovaj fenomen. Pri analizi formulacija, iskaza, te rešenja nekog od aspekata, uočava se da svetlost nije jednoznačna. Moglo bi se posumnjati u to da jasno podeljene pozicije potiču od naučnika koji su okrenuti prirodnim naukama (science), sa jedne strane, i onima čiji su fokus društvene teme (humanities), sa druge.

Širina različitosti aspekata i zahtevnost pokušaja ukrštanja raznolikih disciplina može se naslutiti iz izlaganja navođenog istoričara boja Mišela Pasturoa (Michel Pastoureau), prema čijem se mišljenju problemi različitih gledišta (materijalni, tehnički, hemijski, ikonografski, umetnički, simbolički) pojavljuju istovremeno. On govori da nijedan istraživač, nijedan istraživački tim nije do danas izneo makar i jednu pogodnu analitičku šemu, koju bi koristila čitava naučna zajednica. Mišel Pasturo uverava da se sa stanovišta istoričara – kao uostalom i sa stanovišta sociologa ili antropologa – boja definiše prvenstveno kao društvena činjenica. Društvo je to koje „stvara” boju, definiše je i daje joj smisao, utvrđuje njene kodove i vrednosti, određuje gde će biti upotrebljena. Pitanja boje su uvek i prvenstveno društvena pitanja, jer ljudsko biće ne živi

izdvojeno nego živi u društvu. Ukoliko to ne bismo shvatili, skliznuli bismo u skućeni neurobiologizam ili u opasni scijentizam, a onda bi uzaludan bio svaki napor da sačinimo jednu istoriju boja: spektar, hromatski krug, pojam osnovne boje, zakon simultanog kontrasta i razlikovanje kupe i štapića u mrežnjači nisu večne istine nego samo etape u istorijskom razvoju znanja. Kada bismo u savremenoj literaturi i savremenom razumevanju tražili najdublju, najevidentniju vezu između nauke i umetnosti, to bi bila svetlost. Istorijski gledano, u razotkrivanju prirode svetlosti fizika permanentno figurira. Optika je jedna od najstarijih nauka (Pasturo 2011: 47) tema *Dve kulture* ima potencijal da predstavlja, treću kulturu – što bi bio svojevrsan termin za (ultimativnu) multidisciplinarnost. Da li će multidisciplinarni angažman koji preuzima metodologiju i rezultate i prvih (prirodnih nauka) i drugih (društvenih nauka) pomoći da se problemi počnu rešavati? Koncept treće kulture koji se pojavio je koncept multidisciplinarnosti, kao i dijaloga obeleženog željom za integracijom prikupljenog znanja.

ČETVRTA DIMENZIJA ARHITEKTURE

Svetlost utiče na raspoloženje, stvara atmosferu u prostoru, definiše karakter objekata i naglašava njihovu formu. U toku dana dnevno svetlo oblikuje arhitektonsku formu. Međutim, kada sunce, mesec ili zvijezde nisu dovoljni, čovek stvara sopstvenu svetlosnu iluziju. Kada padne mrak, objekti dobiju potpuno novo lice. Zenitalno svetlo je tri-četiri puta jače od lateralnog. Jedan kvadratni metar otvora na plafonu je kao četiri kvadratna metra na zidu. Svetlo ne vidimo, ne možemo ga uhvatiti. Svetlo je zid. Gledamo zid i vidimo svetlo. A zid drži prostor. Svetlo ima veze sa teorijom prostora. Polje interesovanja čoveka je direktno povezano sa vizijom i iluzijom, a one opet sa svetlošću.

Istoriju arhitekture možemo da posmatramo i kao prikaz objekata koji su se kreativno adaptirali na svetlost. Jedno središte posmatranja je veza između onoga što ljudi vide i konstrukcije zgrade. Arhitekti se oslanjaju na svetlost i njenu sposobnost da otkrije formu, kao način kreiranja te veze. Odgovarajuće kombinacije različitih tipova svetlosti pružaju, za poznavaoaca, beskonačne mogućnosti u arhitekturi. Kroz istoriju, svetlost je uvek predstavljala centralnu temu u arhitekturi: od najstarije sakralne arhitekture posvećene Suncu, preko kombinacije direktne i indirektno svetlosti u Aja Sofiji, teške svetlosti romanike, ili težnje gotike da organizuje svetlost u cilju obezbjeđenja prostorne napetosti, i dalje preko baroka, kao jedne alhemije svetlosti i Berninijevih tabela za merenje svetlosti, do Le Corbusier-a, Wright-a i Mies-a.

Brojni su primjeri danas koji pokazuju različite aspekte svetlosti u arhitekturi. Ako se bavimo svetlošću, možemo postaviti brojna pitanja: Da li je svetlost supstanca u arhitekturi? Da li je istorija arhitekture upravo traganje za razumevanjem i dominacijom nad svetlošću? Da li je naše vreme, pravo vreme kada imamo sva sredstva pogodna za finalnu dominaciju svetlosti?

U arhitekturi minimalizma svetlost se tretira kao materija i kao materijal. Šta je arhitektonska čarolija ako nije kreacija ove čudesne prisnosti između čoveka i prostora preko svetlosti? Arhitektura je znalacka, čista i korektna igra masa na svetlosti – Le Corbusier

Arhitekturom se teži uokviriti prirodni (arteficijelni) ambijent. Svetlost kao jedna od nezaobilaznih tema u arhitekturi, danas shvaćena i kao esencijalni materijal od kog se kuća gradi i kao element razgradnje kuće pa sve do bazičnog dekorativno-ilustrativnog momenta fokusiranja odvlačenja pažnje pojedinca, osnovno je sredstvo za upravljanje prostorom, pozicioniranje i orjentisanje u istom; impuls za kretanje, poziv na zaustavljanje, kontinualni objedinitelj doživljaja celine videne u detalju. Osvjetljenje je svakako najvažnije sredstvo koje arhitekti imaju na raspolaganju, jer predstavlja

dopunu svakom aspektu projekta, počevši od onog najosnovnijeg nivoa (vidljivost boje, oblika i teksture), pa preko različite količine svetlosti, do transformacije prostora. Alberto Campo Baeza kaže: „Činjenica je da je arhitektura bez svetlosti ništa, i manje nego ništa” (Bertoni 2002: 182). Svetlost je neuhvatljiva i kao takva udahnuje život materijalima i modeluje dušu nekog objekta. Oduvek je prirodna svetlost u zgradama uticala na čovekovo ponašanje i uslove življenja.

„Trasirao sam formu svog putovanja, ne preko ideje ili kamena, već pomoću vazduha i svetlosti” (Paz 1979: 56)

Poznato je da svetlost smanjuje stres, kao i osećaj neudobnosti kod korisnika. Novi razvoj u strategiji projektovanja je usmerio naše interesovanje prema igri svetlosti u prostoru, boji i uticaju koje prirodno osvetljenje ima na čoveka. Svetlost, kao izuzetno bitan faktor promene same arhitekture, čija belina u delu arhitekata Ričarda Mejera i Alberta Kampa Baeze ima za cilj da prenese sličnu poruku, naizgled upotrebom istih sredstava (svetlost, bela boja, egzaktnost i vera u matematički red, meru i sklad, proporciju, ritam, kao i stepen i način otvaranja, orijentacije, moć praznine kao objedinjujućeg faktora prostora oko koga se organizuju sadržaji kuće i sl.) na različite načine prenosi određene poruke: arhitektura, dematerijalizovana do mere („granice”) pucanja, formira svoja granična svojstva tek upotrebom svetlosti. Granica, pojmovno shvaćena, više nije fiksno zacrtana barijera, već u simboličkom smislu postaje faktor reorganizacije, reinterpretacije kuće u zavisnosti od samog okruženja u kome arhitektura egzistira (spoljašnja svetlosna dematerijalizacija Meiera), ali i u zavisnosti od kulturoloških obrazaca i individualnih osobenosti njenih korisnika, čija bi unutrašnjost, privatnost trebalo da zagolica i iziritira okruženje (unutrašnja svetlosna dematerijalizacija i otvaranje ka nebu u arhitektonskom opusu Alberta Kampa-Baeza).

Granica (svetlosti), dakle, postaje esencijalna unutrašnja neophodnost definisanja polja postojanja, kojom se čovek određuje ka beskonacnosti. Istovremeno granica je nedeterminisana, elastična, razbijena zona međuprostora, promenljive svetlosti i rama, kroz koji svetlost upada u određeni prostorni obuhvat, manifestuje se u vidu određenog kolorita, u konstantnoj promeni arhitekture Meiera, pa se ne može reći da granica zatvara, niti da otvara, već ona uspostavlja relacije između pravaca i tačaka, površina i totaliteta arhitekture. Između grada kao šireg konteksta u razvoju oblikovanja spolja i individue kao faktora razvoja iznutra u arhitekturu Campo Baeza.

U razvoju istorije arhitekture svetlost je uvek bila horizontalna, prodirući kroz vertikalne ravni, zidove. Pošto sunčevi zraci padaju dijagonalno iznad nas, veliki deo stvaranja u istoriji arhitekture može biti razmatran kao pokušaj da se transformiše horizontalna ili dijagonalna svetlost u svetlost koja može da se pojavi vertikalno. Upravo to je ono što je postignuto u gotici, u kojoj ne samo da je postignut najveći kvantitet svetlosti, već i fundamentalna težnja ka postizanju najviše moguće vertikalne svetlosti iz njenog dijagonalnog položaja. Graditelji gotike redukovali su masu svojih katedrala na linije structure, sa namerom da maksimalno prošire površinu stakla, ostvarujući neverovatnu magičnost usmeravajnjem razvoja ka krajnjim mogućnostima dosezanja svetlosti, više svetlosti. Preciznije, može se reći da je gotika tretirala svetlost kao materiju. Pošto su graditelji znali da svetlosni zraci dolaze dijagonalno, oni su produžili svoje prozore po visini, kako bi mogli da uhvate ove dijagonalne, gotovo vertikalne zrake. Gotika se na taj način može sagledati kao želja da organizuje svetlost, kako bi materijalna svetlost obezbedila prostornu napetost. Za vreme renesanse, svetlost je, preko kupole i drugih izvora, unosila unutra osećaj da je ta kupola reflektovano nebo, uokvireno i prožeto metafizičkim osobinama. Pojedini renesansni crkveni krovovi u

Italiji imaju otvor, kroz koji jaki snopovi svetlosti ulaze, tako da linija svetlosti trasira put kroz crkvu, čime iskazuju poštovanje prema Bogu i nauci. Barok je svojevrsna alhemija svetlosti, gde se mudra mešavina difuzne svetlosti probija kroz vazduh, sigurna, sposobna da proizvede u tim prodorima u prostoru neopisive vibracije. U baroknom periodu ljudi su pokušali da preokrenu svetlost pomoću genijalnog mehanizma koji pretvara horizontalno preuzetu svetlost u svetlost koja može pod refleksijom da postane vertikalna svetlost (jedan stepen više vertikalno nego što je postignuto u gotici). Bernini, svetlosni mađioničar, napravio je svoje sopstvene tabele za merenje svetlosti, koje su bile vrlo slične onima koje se danas koriste za izračunavanje konstrukcije: metodične i precizne. On je znao da svetlost može biti merena i klasifikovana, kao i sva materija koja je vrednovana i koja može biti naučno kontrolisana. Upotrebljavajući različite izvore vidljive svetlosti, on je prvo kreirao homogeno okruženje sa difuznom svetlošću, generalno sa severa, kojim je dao svetlost prostoru. Potom, posle njenog centriranja uz pomoć geometrijskih formi, udesio bi da svetlost *provali* unutra u konkretnoj tački, skrivajući njen izvor od očiju posmatrača i stvarajući sopstveni kanton „Čvrstog svetla” („Luce gettata”) na taj način što ju je postavljao u položaj zvezde tog prostora. Kontrast, početna granica između oba tipa svetlosti, donosi tenziju tom prostoru, proizvodeći prvi deo arhitektonskog efekta. Čvrsta svetlost, u vidljivom kretanju, igra iznad nevidljive difuzne svetlosti, koja je u tihom mirovanju. Le Corbusier je kasnije čvrstu svetlost uvukao unutra, orjentišući objekat prema jugu, kako bi mogao da primi razlivenu svetlost, koja se kasnije raspoređuje u pravu meru. Južna, čvrsta, dramatična razlivena svetlost, proizvodi spektakularne efekte. Modernistički pokret, pošto je srušio zidove, prouzrokovao je poplavu svetlosti, koju još uvek pokušavamo da kontrolišemo, naglasivši pri tom upotrebu stakla. Nit koja povezuje istoriju dostignuća u arhitekturi je traženje novih puteva veličanja preseka između zidova i prirode, težnja da se uhvati momenat i uokviri mesto gde svetlost ulazi u objekat. Na ovaj način, difuzna svetlost bi normalno bila uvučena unutra, ako bi se arhitektura orjentisala prema severu, da bi na taj način obezbedila tu mirnu reflektujuću difuznu svetlost, koja daje efekte umirujućeg odmora. Moguće je, stoga, tražiti i upotrebljavati različite kvalitete koje svetlost pruža, u zavisnosti od orijentacije u prostoru i u vremenu. Razlike postoje između čiste i plave jutarnje svetlosti, kada gledamo prema istoku, i one između tople zlatne svetlosti sumraka kada se orijentišemo prema zapadu, pri čemu su oba tipa svetlosti bazilikalno horizontalna.

Savremena arhitektura postavlja novu paradigmu: tamo gde svetlost vodi dematerializaciji traže se i otkrivaju nove granice između stvarnog i virtuelnog u digitalnoj eri postojanja. Duboka refleksija o svetlosti i njenim beskonačnim putevima tako postaje jedna od centralnih tačaka u arhitekturi budućnosti. Baeze bi rekao:

„Kada u svom radu uspem da navedem ljude da osećaju ritam koji nameće priroda, harmonizujući prostor sa svetlošću, ublažavajući ga sa prolaskom sunca, onda verujem da je to vredno utrošenog vremena.” (Baeze 1997: 15) „Svetlost je suštinska komponenta svih mogućih shvatanja kvaliteta prostora. Zar nije istorija arhitekture istorija različitih razumevanja svetlosti? Ili traženja svetlosti? Delo Alberta Kampa Baeze *More with less* služi za primer i opredeljuje njegovo pripadanje širem kontekstu.” Ja predlažem esencijalnu arhitekturu ideja, svetlosti i prostora. Arhitektura je uneta u postojanje pomoću svetlosti... Svetlost je esencijalni materijal u konstrukciji arhitekture... Prostor je oblikovan formom preko minimalnog, neophodnog broja elemenata pogodnih u prevodenju ideje sa preciznošću... Svetlost je ono što kreira relaciju, napetost između čoveka i arhitektonskog prostora” (Baeze 1997: 24). „Svetlost je osnovni materijal u arhitekturi. Sa misterijom, ali, realna, magična, ona je sposobna da prostoru pridoda napetost ponekad potrebnu čoveku. Svetlost ima kapacitet produkovanja intenziteta prostora, što ga čini uspešnim za čoveka” (Baeze 1997: 27).

U arhitekturi Ričarda Mejera, u kojoj se sistemom u sistemu, umrežavanjem i sintetisanjem teži svetlosnoj dematerijalizaciji, na sličan način se postiže raznolikost i prepletenost odnosa i alhemija svetlosti, čija je uloga višestruko vrednija od krajnjeg efekta pukog dekora. U stvari, kuće jasno diferenciraju reakciju arhitekta na kontekst, *genius loci* u kome stvara. Stepun unutrašnje kontrole kuće određen je prema kontekstu, a uspostavljen parametrima bele, prirodne svetlosti. Pomenuti autor navodi da je arhitektura forma svetlosti. Arhitektura je fizička manifestacija ideje ljudskog iskustva. Ideja i realizacija idu zajedno uz prisustvo svetlosti. Verujem da uspeh kuće leži u mogućnosti da apsorbuje i uđe u dijalog sa vremenski promenljivim fenomenima svetlosti i konteksta. Oni su, na kraju, i njen materijal. Bela boja je efemerni simbol percepcije pokreta. Između mora materijalnosti i zemlje leži neprekidno promenljiva linija bele boje. Bela je boja svetlosti, način percepcije moći transformacije.

Lisa Skolonik ističe tri vrste svetlosti koje se generalno koriste u arhitekturi. To su ambijentalna svetlost (pozadinska, osnovna u objedinjavanju prostorija i postizanja ujednačenosti osvetljenja), ukazujuća svetlost (koristi se za naglašavanje kretanja i orijentaciju) i fokusirajuća, akcentujuća, koja se koristi za naglašavanje detalja (mora biti bar tri puta jača od obične svetlosti). Upotreba severne svetlosti, ili zenitalnog osvetljenja, najuočljivija je u stvaranju tekućeg prostora, pri čemu se teži materijalnoj razgradnji kuće, osvetljavanjem velikih površi i volumena. Ovaj vid svetlosti se u prostor uvodi dijagonalno, dok se sam prostor otvara prema istoku i zapadu, da bi postao pogodan za prihvatanje promena iz okoline. Usmerena svetlost se koristi kako bi se naglasila orijentacija, pravci. Javlja se linijski u vidu horizontalne ili vertikalne svetlosti. Čvrsta svetlost koja dolazi sa juga često ima upravo ovu ulogu, i u kombinaciji sa severnom svetlošću stvara izuzetne ambijente. Tačkastom, akcentujućem osvetljenju pogoduju jaki intenziteti sunčeve svetlosti, pa se u ovu svrhu koriste južna ili istočna svetlost. U zavisnosti od intenziteta svetlosti organizuje se prostorni program, pa se može reći da jači intenzitet svetlosti pogoduje dnevnim aktivnostima, dok se prigušena zapadna svetlost više koristi za noćne prostore i intimnije delove kuće. Značaj severne svetlosti koja je ujednačena tokom celog dana, izuzetan je, jer pogoduje radnoj atmosferi, poslovnim prostorima.

LITERATURA

- Baeza 1997: A. C. Baeza, *The Built Idea*, Beverly: Rockport Publishers.
- Bertoni 2002: F. Bertoni, *Architectura minimalista*, Basel: Birkhauser.
- Bule 2002: E. L. Bule, *Arhitektura, Esej o umetnosti*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Filips 2000: D. Philips, *Lighting Modern Buildings*, Oxford: Architectural Press.
- Filips 2004: D. Philips, *Natural light in Architecture*, Oxford: Architectural Press.
- Hajdeger 1993: M. Heidegger, *Basic Writtings*, 2nd edn, New York: D.F. Krell, Harper Collins.
- Kerv 1997: F. A. Cerve, *The architecture of Minimalism*, New York: Hearst Books International.
- Palasma 2005: J. Pallasmaa, *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy.
- Radojković 2005: M. Radojković, T. Đorđević, *Osnove komunikologije*, Beograd, Cigoja stampa
- Pasturo 2011: M. Pasturo, *Crna – istorija jedne boje*, Beograd: JP Službeni glasnik.
- Vasiljević Tomić 2007: D. Vasiljević Tomić, *Kultura boje u gradu: Identitet i transformacija*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Vitgenštajn 2008: L. Vitgenštajn, *Opaske o bojama*, Beograd, Fedon.

COLOR IN THE CITY: NATURAL LIGHT AS A MEANS TO TREATMENT OF ARCHITECTURAL ISSUES

Summary

The application of color in the architectural composition represents an effective instrument that can achieve a number of effects. Knowledge of its impact is a powerful tool in the hands of every architect. Warm and cool tones, by their nature, can cause various effects of depth, emphasis and suppression of certain elements to some extent. Colors can create the illusion of area increase and decrease and cause a number of other effects. The aim of this paper is focused on solid color (monochromatic) architecture, with special reference to the usage of white color. The color is the most effective tool of distinguishing and perception. All of the visual appearance owes its existence to light and color. The world of color is not one source of countless tones, but is clearly designed on the basis of three primary colors and their combinations. Special mental attitude is required for a person to organize his world of color in accordance with perceptual characteristics. Color names are to some extent vague, because the very notion of color is questionable and problematic. The most interesting difference in conceptualization of colors refers to the cultural development. The basic color names are common in all the languages and cultures, but they also include various extents of tones.

Key words: colorism, city, light, color, communication, identity

Dragana M. Vasiljević Tomić

Драган МАРЧЕТИЋ¹
Универзитет у Београду
Архитекционски факултет
Депарتمان за архитектонске технологије

Милан МАКСИМОВИЋ
Универзитет у Београду
Архитекционски факултет
Депарتمان за архитектуру

ТЕХНОЛОГИЈА КАО ГЛОБАЛИЗОВАНИ КОНТЕКСТ АРХИТЕКТУРЕ

Савремена архитектура свој *контекст* доживљава у духу времена у коме настаје – у глобалној дигиталној мрежи информатичког доба, која све интензивније генерише глобализован свет, а тај свет нас све више окружује. У овом раду разматра се однос технологије и архитектуре као дубоко међузависан феномен кроз неколико појединачних аспеката, који, са једне стране, представљају аспект ограничења (условљавања), а, са друге стране, јесу афирмативни потенцијал. Глобализовани контекст архитектуре основ је за глобализовану униформисану архитектуру, која наговештава разбијање и поништавање локалног и аутентичног. Са друге стране, такав контекст подржан је новим технологијама, које дају одговоре и потпору развоју архитектуре.

Кључне речи: архитектонски контекст, технологија, глобализација, технолошки развој

Увод

Контекст као појам јесте веза, смисао, спој – односно садржај једног акта у целини. Појам контекста у архитектури незаобилазан је од настанка првобитне архитектуре до данашњег дана, било да су у питању праисторијске пећине као првонастали простори адаптације, односно реконструкције, или је у питању првобитна колиба као изграђено станиште праисторијског човека. У развоју архитектуре преко старог века, касније средњег и новог века, па све до савременог доба контекст је присутан као саставни део архитектуре, кључан је и одређујући. Првобитно је препознат као природни контекст, што се могло манифестовати као физички опипљив контекст окружења пећине, шуме или повољно оријентисане ливаде на падини, или је изражен кроз контекст доступности материјала за градњу, односно одрживости саме те архитектуре.

Вернакуларност архитектуре била је логична узевши у обзир могућности изградње, развој архитектуре, тадашњи број људи и последично количину потребне архитектуре. Та првобитна архитектура, иако грађена на лицу места, пре свега заснована на нужности заштите и искуствено преношена са генерације на генерацију, грађена је без архитеката, у складу са природним контекстом, складно, одрживо и, могли бисмо са данашње тачке гледишта рећи, архитектонски паметно и одговорно.

1 dragan.marcetic@arh.bg.ac.rs

Каснијом „професионализацијом” архитектуре, која настаје са архитектима који је креирају и одговорни су за њу, она свој контекст препознаје пре свега у изграђеном контексту претходно створене архитектуре. Настајући у слојевима, она се на тај начин и развијала унапређујући системе изградње и мењајући стилове, тежећи да превазиђе претходну по лепоти и градитељским домаћинама.

Постоје периоди у архитектури, нарочито архитектури савременог доба, којима се просторни контекст игнорише, односно потири, што је најкарактеристичније за период модерне, која, смело *раскрсћивши* са прошлошћу, ствара своје *нове вредности* стављајући постојећи контекст у страну. Међутим, и поред грађења нових вредности, архитектура модерне настаје у временском, политичком и, пре свега, интернационалном контексту, који је нераздвајни њен пра-тилац и судбина.

Контекст је могуће раздвојити и раслојити на: природни, просторни, временски, политички, економски, историјски, односно постојећи – затечени или створени – изграђени, културолошки, развојни и могли бисмо набрајати колико нам је јака моћ препознавања и дефинисања у типолошком смислу. На крају је могуће дефинисати и *глобализовани* контекст архитектуре изражен кроз технологију, односно оличен *развојем нових технологија*, али исто тако и кроз њене појавне вредности, „усвојени речник” глобализоване архитектуре, униформност „нове интернационалности” савремене архитектуре. Савремена архитектура свој *контекст* доживљава у духу времена у коме настаје – у глобалној дигиталној мрежи информатичког доба која, генерише глобализован свет који нас све више окружује.

Технологија као глобализовани контекст архитектуре

Од народног неимарства, које ствара архитектуру једноставним технологијама градње и традиционалних облика грађења у периоду историјских стилова, па све до данашњег дана, архитектура без технологије не може да функционише нити да се ствара. Стога је могуће посматрати и развој технологије и разноликост градње уз помоћ технологије као један однос који је свеprisутан и данас све више изражен и видљив.

Архитектура својом појавношћу већ на први поглед показује моћ технологије и њену зависност. Та зависност и међусобни однос архитектуре и технологије толико је прожет да ову узрочност морамо посматрати као јединствен стваралачки и технолошки феномен. Познати теоретичар архитектуре Кенет Фремpton (Kenneth Frampton) сматра да се историја архитектуре у XIX и већем делу XX века може посматрати управо кроз „историју својих промена под утицајем технологије”. Фремpton је овде пре свега мислио на примену и развој индустрије и технологије бетонских и челичних конструкција. Њихова примена у грађевинској техници омогућила је техничка и конструктивна решења каква су до тада била незамислива, што је узроковало једну сасвим нову димензију у разматрању типологија форме архитектонског обликовања. Нова конструктивна техника омогућила је савладавање већих конструктивних распона уз мањи утросак и вредност грађевинских радова. Такође, развој индустрије и производње стакла омогућили су да се производе веће димензије равног стакла, а тиме и могућност формирања већих прозорских отвора, као и нових начина решавања застакљених површина.

У коначном смислу, грађевинска технологија је омогућила концепт отвореног плана и концепцију третмана фасаде као опне, једне од основних постулата модерне архитектуре са почетка XX века. Принципи нових начина производње брзо су условили и начин њихове примене у периоду индустријализације.

„Период индустријализације, довео је до тога да су производни принципи везани, највећим делом, за успостављање стандардизоване нормативе. Закон великих бројева, у самој технологији индустријске производње грађевинских елемената, имао је за последицу смањење појединачне цене израде одређених производа. На томе су развијени многи стандарди који су, у крајњем облику, имали појаву префабрикованих елемената и префабрикације као принципа пројектовања.” (Максимовић 2007: 124)

Овај однос технологије и архитектуре добио је двоструку димензију. Са једне стране, технологија је омогућила артикулацију нових изражајних елемената у архитектури, а са друге стране артикулисала је нову природу архитектонског стварања које је директно условљено логиком техничке производње архитектонских елемената. Ово је посебно дошло до изражаја у периоду након Другог светског рата, када је на глобалном нивоу почео период нагле урбанизације и развоја градских подручја. Индустријски принципи грађевинске технологије подржали су масовну градњу и архитектуру која је одражавала њене тенденције.

Архитектура је са новим технолошким решењима добила истовремени инпут промене која се препознавала и на позитиван и на негативан начин.

„Технизација, продужена рука субјекта који овладава природом лишава уметничка дела од њихове непосредности језика. Технолошка законитост потискује случајност пуког индивидуума који производи уметничко дело.” (Адорно 1979: 117)

То је у архитектонском обликовању у великом делу виђено као основ глобализованих процеса који су водили индустријализацији архитектуре и њених производа. Аустријски архитекта Рејмунд Абрахам (Raimund Abraham) сматра да „технологија угрожава идентитет места а без места нема архитектуре” (Абрахам и Итан 1998: 30), а што је постмодерна критика модернизма током друге половине XX века најбоље показала као својеврсну „кризу архитектонске професије” (Елин 2002: 203). Криза је била заснована на некритичној примени технологије која генерише модерну архитектуру на једнообразан начин, чинећи да архитектура постане средство у примени индустријске градње и производње унифицираних грађевинских елемената.

Ако је критичан поглед на утицај технологије оставио дубок простор преиспитивања приступа у архитектонском стваралаштву, он је са друге стране пружио и основ да се управо технологија искористи за одговор на критично стање архитектуре.

„Алтернативно, можемо рећи да сама технологија јесте наш спас и могућност утицања на апокалиптични развој технологије. То је једноставно последица услова људског живота” (Абрахам и Итан 1998: 30).

Другим речима, стање технологије је повезано са начином њеног разумевања у примени, па одговор на „апокалиптичност” технологије лежи у њој самој, односно, повезано је са другачијом перспективом и интерпретацијом као начином како да се од исте „одбранимо”.

Технологија као наука и као појам саставни је део нашег живота, наше стварности, и наше архитектуре. Њена свеprisутност у архитектури као и неоспорна зависност архитектуре од моћи њене функционалности судбина је савремене

архитектуре. Преко технологије се отварају нови путеви истраживања, сагледавања, предлагања и применљивости у архитектури и њеном напретку и развоју. Савремену архитектуру немогуће је више замислити без уграђене и видљиве технологије – видљиве у начину и систему изградње њене конструкције, или у префињеном достигнућу њеног финалног омотача.

„У архитектури се преломне тачке у историји досежу када се идеје и технологија сусретну да би направиле корак промене” (Роџерс 1996: 8). Из данашње перспективе, последња таква велика промена већ се десила на размеђу прошлог и овог века, када су се у процесе генерисања архитектуре укључиле дигиталне технологије засноване на примени компјутера, како у процесу стварања архитектуре тако и у процесу њене реализације. Ова промена је у највећој мери радикализовала и показала видним нове феномене глобализоване стварности и њене утицаје на стварање архитектуре.

Технолошки утицај манифестован је на два основна нивоа. Први ниво присутан је у стварању архитектуре која прелази из реалног мануелног поступка цртежа у ново окружење дигиталних медија и апликација за израду архитектонских пројеката. Пројекат више није исти, он сада добија нову димензију виртуелизације и тестирања кроз дигиталне дијаграме и програме за визуелизацију архитектуре. Дигитализација је омогућила један сасвим нови увид у поступак осмишљавања архитектуре и проширила дијапазон архитектонске креативности.

Архитектура се променила и на нивоу технологије извођења архитектонских остварења. Велика моћ компјутерских система пренета је и на производну моћ грађевинских елемената. Ово се пре свега односи на грађевинске елементе који су у доба индустријске револуције стандардно развијани као типолошки узорци у серијској производњи, док данас они постају елементи који могу бити специфицирани на лицу места за сваку реализацију појединачно и уникатно.

„Архитектура, све више, слободу свог испољавања тражи у проширеним могућностима технолошког напретка, који остварује помаке у техници изградње. Могућност технологије, посредно стварају нове могућности имагинације. Не само да су објективни услови технолошким процесом измењени, већ дубоко задиру у субјективну зону стваралачког искуства. Тиме се апсорпција измењених услова рефлектује и одражава на сам процес архитектонског стварања” (Максимовић 2007: 126–127).

На оба нивоа сагледава се нова димензија архитектуре, са новим могућностима њеног извођења. Ако је период модернизма у архитектури створио концепт генеричке архитектуре, засноване на понављању архитектонских елемената, извођене у концепту индустријске стандардизације, онда је савремено доба донело могућност спецификације и сингуларности архитектонских елемената, који стварају нове специфичне архитектонске форме. Избор и стварни приступ није технолошки условљен, већ је препуштен одређеној слободи избора између општих генеричких елемената и оних које специфично дефинишемо у појединачном случају. Последица тога је да и сама архитектура постаје генеричка или специфична.

Пред нама је велико питање, архитектонско и теоретско: генеричка архитектура или специфична архитектура? Генеричка архитектура је глобализована, како на плану своје генеричке и трендовске појавности, угледања, усвајања речника обликовности и материјализације, тако и на нивоу подстакнутости и подржаности брендираним технологијама које је формирају. Француски и светски признати архитект Жан Нувел (Jean Nouvel) сматра да постоји одређени тренутак у којем „морамо ићи мало дубље, развити специфичности и различитости, требамо да се сетимо почетка и да знамо за кога се и за какву будућност гради. То

се на неки начин зове *контекстуализација*. Али контекстуализација као реч није довољна. Контекст није само изграђени контекст” (Нувел 2006: 97). Нувел истиче важност специфичности, али не као поступак произвољности, већ као поступак контекстуализације, која прелази стварни контекст изграђених физичких форми – контекстуализације ширих друштвених специфичности. Тиме се форма савременог архитектонског стварања повезује са специфичностима стварних потреба локалног живота и појединачног случаја места и корисника за чије потребе се архитектура изводи.

Можемо узети за пример нашу средину у којој је некритичка примена савремене технике грађења стамбених објеката довела до тога да смо заборавили шта су нам преци оставили у наследство – традиционалну архитектуру. То је архитектура која, поред своје естетске специфичности облика, има и биоклиматску компоненту која је у складу са поднебљем у којем је настајала, како у погледу њене рационалности коришћења и утрошка енергије, тако и у доступности и касније могуће поновне употребе тог истог грађевинског материјала.

На неки начин је традиционална логика грађења у складу са савременим новонасталим концептима биоклиматске архитектуре, одрживе архитектуре, енергетски ефикасне архитектуре, паметне архитектуре и на крају зелене архитектуре. Зато специфичност и уникатни случај у савременој архитектури може значити и дубоко контекстуализовани приступ који користи искуство наше традиције и искуство живљења на нашем поднебљу. Њихова примена значи да би нас наши изворни концепти учинили још савременијим. Вешто баратање постулатима савремених технолошких решења на локално специфичном темељу омогућава нам праћење тренда глобализације у једном афирмативном смислу. То значи да смо на правом курсу, који се може означити појмом одрживости и контекстуалности; на једном приступу који обједињује и генеричку глобализацију и специфичну локализацију. Одрживост таквог приступа истовремено је одрживост самог начина грађења, јер, према мишљењу критичара и теоретичара архитектуре Кенета Фремптона (Kenneth Frampton), „одрживост је реч којом се можете претварати да сте све укључили” (Фремптон 2007: 29). За Фремптона је то знак односа према целовитости архитектонског стваралаштва у једном конкретном друштвеном контексту које обележава одређена специфичност, јер „одрживост је подједнако и културни и технички подухват” (Фремптон 2007: 29).

Са друге стране, овакав поступак је и одговор на оно што је чувени светски архитекта Рем Кулхас (Rem Koolhaas) назвао „процесом брисања националних карактеристика у архитектури у корист готово универзалног усвајања једног савременог језика и једног репертоара типологија” (Кулхас 2014). Управо некритичко преузимање генеричких облика савремене архитектонске праксе води губитку локалних специфичности које представљају културну и градитељску вредност једне средине.

Жан Нувел (Jean Nouvel) такође не одустаје од специфичности и тврди да „треба наставити расправу о специфичности, јединствености, контекстуалности и видети шта то значи у смислу културне еволуције и светске еволуције” (Нувел и Мишлен 2006: 90). Он закључује да је то дефинитивно политички проблем. Глобализованом, односно генеричком архитектуром створили смо широко поље архитектуре која није у складу са климом у којој, свака за себе, настаје, нити је у том смислу штедљива, јер захтева претерану и неоправдану потребу за грејањем или хлађењем, односно уградњом материјала који нису у складу са окружењем и каснијом разградњом.

Закључак

Поред природног, просторног, временског, политичког, економског и многих других познатих контекста искристалисао се и овладао *глобализовани* контекст оличен у развоју нових технологија. Тај контекст на свој начин чини снажно обележје савремене архитектуре, која се вреднује кроз огледала глобализованих центара моћи која постављају формуле и рецепте праваца развоја технологије и њихове примене у архитектури. То је подстакнуто и подржано од стране глобалних корпорација које производе технологије и опрему за изградњу, а која нам омогућава да се својом архитектуром приближимо глобалном контексту. Развој *технолозије* омогућава стварање другачије атмосфере којом се потиरे природни контекст јер се олако нивелише – потиरे новим технологијама. Просторни контекст је елиминисан већ у стартној позицији јер као такав – локални више није у тренду савременог – глобалног доба. Временски контекст је у духу савременог доба – актуелан, савремен и глобалан. Политички и економски контекст у духу глобализације система моћи и власти стварају униформност читавих регија.

Глобализовани контекст архитектуре са једне стране ограничава могућности стварајући глобализовану униформисану архитектуру, која наговештава разбијање и поништавање локалног и аутентичног јер је у колизији са истом. Са друге стране глобализовани контекст је подржан новим технологијама чије могућности дају одговоре и потпору развоју архитектуре, стварајући нове потенцијале. Процес у коме савремена технологија битно утиче на развој архитектуре, која у том процесу развоја повратно задаје нове захтеве технологији, део је савременог глобализованог контекста архитектуре. Једно друго развија јер једно друго подржава у том узајамном процесу. Захтеви архитектуре која има потребу да се развија у правцима који су могући само уз подршку одговарајуће технологије дају нове задатке технологији. Налазимо се у савременом добу у коме *технолозија* има једну од најзначајних улога у архитектури. Преко ње и са њом она битно утиче на појавност архитектуре, на могућности њеног обликовања, гарантује сигурност у функционисању, трајност и у коначном на вредност њеног стварања – извођења архитектуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрахам и Итан 1998: R. Abraham and O. Eytan, Discussion, in: K. Frampton (ed.), *Technology Place & Architecture: The Jerusalem Seminar in Architecture*, New York: Rizzoli, 30–33
- Адорно 1979: Т. Адорно, Естетичка теорија, Београд: Нолит.
- Максимовић 2007: М. Максимовић, *Архитектура и*, Београд: Универзитет у Београду - Архитектоски факултет.
- Нувел и Мишлен 2006: J. Nouvel and N. Michelin, Generic or specific architecture? *Oris – Magazine for architecture and culture*, Volume VIII, Number 38, Zagreb, 80–97.
- Кулхас 2014: Rem Koolhaas Announces Title for 2014 Venice Architecture Biennale January 25, 2013, <http://oma.eu/news/rem-koolhaas-announces-themes-for-2014-venice-architecture-biennale>, 15.05.2016.
- Роџерс 1996: R. Rogers, *Архитектура: Модернистички поглед*, Београд: Kologram
- Фрамптон 1995: K. Frampton, In Search of Ground, Rotterdam: 10 Publisher.
- Фрамптон 2007: K. Frampton, Identity comes from political consensus, *Oris - Magazine for architecture and culture*, Volume IX, Number 46, Zagreb 4–29.

TECHNOLOGY AS GLOBALIZED CONTEXT OF ARCHITECTURE

Summary

Modern architecture experiences its *context* through the spirit of the age of its occurrence, the global digital web of the information era which increasingly generates the globalized world which surrounds us each day. This piece of work analyzes the relationship between technology and architecture as a deeply interdependent phenomenon throughout some individual aspects which on one hand represent aspects of restriction(conditioning), while on the other hand they represent the affirmative potential. The globalized context of architecture is the basis of the globalized uniformed architecture which suggest the disruption and denying of the local and authentic. However, such context is supported by new technologies which with its possibilities provides architecture's development with answers and assistance. The architecture's modernity is valued through mirrors of the globalized power centers which set formulas and recipes for directions of development. It is encouraged by global corporations that produce technologies and construction equipment, which enables us to approach the global context with our architecture. *Technology* development enables creating a different atmosphere which denies the natural context because it is easily adjustable – erased by new technologies. Spatial context is eliminated in the earliest stage since its local character isn't approved by the modern (global) era. Whereas the time context is in the spirit of the modern age - current, contemporary and global.

Key words: architectural context, technology, globalization, technological development

*Dragan N. Marčetić,
Milan D. Maksimović*



Сл. 1 – У развоју архитектуре преко старог века, касније средњег и новог века, па све до савременог доба контекст је присутан, саставни је део архитектуре, кључан је и одређујући. Различити просторни, физички и друштвени контексти кроз историјски период генерисали су и различитост архитектонске појавности. На слици: Свет у 1914. години. Извор: XIV Бијенале архитектуре у Венецији 2014. године. Фотографија преузета са сајта: <http://www.labiennale.org>



Сл. 2 – „Видимо процес брисања националних карактеристика у архитектури у корист готово универзалног усвајања једног савременог језика и једног репертоара типологија.” (Кулхас 2014) На слици: Свет у 2014. години. Извор: XIV Бијенале архитектуре у Венецији 2014. године. Фотографија преузета са сајта: <http://www.labiennale.org>



Сл. 3 – „Мислимо да је пословна зграда Лојд била технолошки ултимативна, али она је практично била ручни рад. „Ричард Роџерс, Интервју за портал *Дезин*. Преузето са странице: <https://www.dezeen.com/2013/08/04/movie-richard-rogers-lloyds-building-high-tech-architecture/>

На слици Пословна зграда Лојд архитекте Ричарда Роџерса, 1986. године. Аутор фотографије: James Murray, Лондон. Извор: <http://thinkjamesphoto.com/blog/2012/12/Lloyds-London>



Сл. 4 – Ако је период модернизма архитектури створио концепт генеричке архитектуре засноване на понављању архитектонских елемената извођене у концепту индустријске стандардизације, онда је савремено доба донело могућност спецификације и сингуларности архитектонских елемената који стварају нове специфичне архитектонске форме. Сантјаго Калатрава, Транспортни хаб Светског трговинског центра у Њујорку. Извор: Port Authority of New York & New Jersey and STV Incorporated, via www.LowerManhattan.info

Katarina P. LONČAREVIĆ¹
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Odsek za primenjene i likovne umetnosti

TRANSFORMACIJA TRADICIONALNE TEHNIKE PRI PROJEKTOVANJU MODERNOG OBLIKA

Proučavanje željenih reakcija korisnika na prostor, bez zalaženja u klasifikaciju konzumenta ili konzumiranog u smislu prostornog oblikovanja, zasnovano je na formiranju predviđenog ponašanja i osećaja u datoj sredini. Traženje sopstvenih sadržatelja u spoljnom svetu – materijalnom, i internom – duhovnom određuje materijalizaciju novog okruženja. Razvoj industrije omogućava napredne oblike tradicionalno korišćenih materijala u gradnji, te se tim procesom dešavaju paralelne izmene i mogućnosti u izvođenju objekata.

Pristup izradi prostornog rešenja podrazumeva kreiranje humane sredine, koja sadrži konstitutivne elemente konzumenta: demografske podatke, morfološke odrednice transponovane u formu i materijal. Arhitektonsko rešenje je stoga raslojeno i sadrži teorijsko-arhitektonsku artikulaciju bihevioralnog odnosa korisnika sa novokreiranim prostorom. Naglasak je na nesvesnom kao principu razumevanja i prihvatanja novokreiranog prostora.

Ključne reči: konzument, morfološke odrednice, prostorno rešenje, humanizacija

1. Istorijske odrednice

1.1. *Izmena fokusa*

Bavljenje fundamentalno-konstitutivnim, ontološkim principima u arhitekturi kroz periode:

- procvata antičke Grčke (444–429 godine p.n.e.)
- ekspanzije Rimskog carstva (period oko 30 godine p.n.e.)
- početak dvadesetih godina XX veka

ima za cilj iznalaženja uticaja nesvesnog u čitanju arhitektonskog dela. Time izoluje navedene istorijske periode gde je zajednički sadržatelj multidisciplinarni pristup sagledavanja arhitekture kroz sociološko-psihološke potrebe komunikacije prostora i čoveka. Odabir perioda odnosi se na srž razvoja ideje podređivanja teoriji, ideje izvođenja i razmišljanja o potrebama, navikama i osobinama korisnika. Sve tri istorijske celine obeležene su društvenim previranjima i tehničko-tehnološkim napretkom. Istraživanje te evolucije u dalje oblikovanje prostora, samim tim i čoveka, ovaj rad postavlja u početnu tačku uvoda o tom razmišljanju.

Navedeno razdoblje grčke arhitekture prati novo gledište projektovanja kao otelotvorenje promena čiji je suštinski osnov do danas primenljiv. Baza u koncipiranju prostora postao je čovek, a ne, kao što je do tada praksa nalagala – okolina, priroda. Merne jedinice za potrebe građenja preuzele su veličine delova ljudskog tela: palac, dlan, lakat, ruka, korak. Iz odnosa i merne sadržine glave u odnosu na telo formiran je graditeljski kanon kao skup proporcijalnih pravila. Primena principa kreiranog modula tadašnje arhitekture tog podneblja, akcenat stavlja na prateće elemente orijentisane na spoznajnu posmatrača, i time na korisnika izgrađenog prostora. Detalji koji su obrađivani

¹ katarina@eror.rs

briljnim pristupom – sagledano iz biheviorističkog ugla, obuhvatili su kako poziciju delova tela tako i funkciju ljudskih organa. Nesavršenost istih i njihov uticaj na mentalni doživljaj postavljaju čoveka u centar procesa kreiranja tadašnjih društvenih prilika u svim raspoloživim disciplinama. Vizuelno prihvatanje i shvatanje arhitekture tada konstruisanih načela u potpunosti je primenjeno na primeru Partenona, kao građevine koja predstavlja sveobuhvatnu društveno-demografsku sliku tog vremena. Osnova u podelama sadrži promere vizuelno prijemčivog aurona², koji se preklapa u izduženoj osnovi kroz naos i pronaos. Poznavanje ljudskog tela je primenjeno na sve funkcionalne i estetske forme. Širina stubova je dimenziono prilagođena proseku širine ljudskih leđa. Odnos kapitela, baze i stuba takođe je u vezi koja se po istom ustrojstvu vezuje sa odnosima strukture tela, odnosno proporcijalnim jedinicama. Poznavanje ljudske psihe i funkcije vida dodatno je proizvelo izvedeno promišljanje u centralnom dužinskom pobočnom delu Partenona. Stubovi su približeni i ispušteni u prostor zbog ispravke vizure koja bi bez te „intervencije” stvorila privid udubljenog niza. Sve je u potpunosti podređeno korišćenju i neinvazivnim prilagođavanjem posmatraču kome je prepušteno svesno ili nesvesno prepoznavanje onog što je sadržano u odnosu majora i minora pod pravilima zlatnog preseka. U to vreme su postavljena osnovna osnovna ustrojstva struke, koja iako u povelju iskazuju zrelost izraza, izvođenja i svrhe.

Iznalaženje pravilnosti koje obezbeđuju tačno promišljanje i doživljaj prostora je u osmatranju čovekovih osobina – fizičkih i umnih. Discipline koje suštinski istražuju istovetne osobine su psihologija i arhitektura. Paralela između vidljivog i nevidljivog, brojivog i nebrojivog sa istim ishodom i za isti cilj je polazište istraživanja ovog rada.

1.2. *Traktat o percepciji i primeni arhitekture „De Architectura libri decem” (Vitruvije, 2000)*

Apstrakti teorijskog prikaza arhitekture navedenih istorijskih perioda, parcijalno posmatrajući, daju potrebno uvodno objašnjenje zdravog principa otelotvorenja arhitekture, objašnjavajući bliže tematiku celovitosti rada i paralelno univerzalno vanvremensko težište osmišljavanja prostora. Vitruvijeva (Marcus Vitruvius Pollio) pretpostavka o elementima koji formiraju svojstva svih bića: toplota, vlaga, zemlja i vazduh, u odnosu koji uređuje priroda, u celini u kojoj se pominju u knjizi (Vitruvije 2000) govore o odnosu prisutne ravnoteže među navedenim elementima u čoveku i u okolini u kojoj on boravi (pre svega se misli na lokalitet), te ravnoteže u načinu odabira mesta na kome bi se trebalo nastaniti da bi period boravka bio zdrav i prijatan. Takođe smatra da inteziviranje spoljnih uticaja koji izazivaju preovlađivanje nekog od navedenih elemenata vodi u siguran zdravstveni problem.

„ako bi neko hteo da na osnovu direktnog posmatranja to bolje razume, neka pažljivo posmatra prirodu ptica, riba i kopnenih životinja, pa će primetiti različite odnose... Vodena svojstva riba imaju umerenu količinu toplote, najviše elemenata vazduha i zemlje, a neobično malo tečnosti. Zato što u telu imaju manje tečnosti, lakše žive u njoj..., iz posmatranja vidimo da se telo živih stvorenja sastoji iz elementa i priznajemo da se ono raspada usled obilja ili oskudice nekog elementa (Vitruvije 2000: 24)“.

Dodatno, pravila u svojoj prvoj knjizi (Vitruvije 2000:11), navodi sledećim redosledom: red (ordinatio), raspored (dispositio), euritmiju, simetriju, primereni oblik (decor) i ekonomiju (distribution) (Vitruvije 2000: 19). Upotpunjujući listu sa delimično konstruktivnim osobinama: čvrstoća (firmitas), svrha (utilitas) i lepota

2 Zlatni pravougaonik.

(venustas), Vitruvije (2000: 22) uočljivo preklapa suštinska značenja svih navedenih pojmova bez direktnih iskustvenih odnosa i mera. Na sličan način, u *Drugoj knjizi* Vitruvije (2000: 19), prema rečima tadašnjih filozofa, ponavlja elemente konkretizujući ih: voda, vatra, vazduh i zemlja. Kroz tematski nagomilane i zgusnute celine objedinjuje unutrašnje i pojavno (procentualna srazmera zbira elemenata u nekom biću i njegovoj okolini). Dalje, objašnjavajući u drugom kontekstu bitnost odnosa sa ciljem obrade hipoteze o pravilnosti simetrije proizašle iz proporcije ističe: „Proporcija je podudaranje određenog dela sa pojedinim delovima građevine i sa celinom (Vitruvije 2000: 61)“.

Sagledavajući ove pretpostavke tog vremena može se govoriti o traženju sopstvenih sadržatelja u spolnjem svetu – materijalnom (odnosi mera i njihovo dalje tretiranje) i duhovnom. Traženje unutrašnjeg zadovoljenja na bazi nesvesnog, a u vidu fizičkog osećaja, proističe analogno iz, prema Vitruvijevim rečima, prisustva elemenata kao sveobuhvatnog sadržatelja onog što nas okružuje. Iz svega se može naslutiti superiorna egocentričnost ljudskog bića sposobnog da na manje ili više očigledan način prepozna svoje osobine, pretoči ih u zakonitosti i time ih učini vizuelno zavodljivim i, svakako, estetski prihvatljivim, funkcionalno održivim.

1.3. Definisane ciljeva – bihevioralni pristup

Korišćenje suštine bihevioralnog pristupa za potrebe arhitektonskog projektovanja doprinosi iskonskom čovekovom povezivanju sa prirodom i osećaju prijatnosti u smislu iskustveno poznatih elemenata. Elementi mogu biti materijalno opipljivi ili senzualno konzumirani. Efekat može biti ubrajan u element u smislu tendencioznog postavljanja odabranog iz podkonteksta u prvi plan. Objasnjeno je vidljivo u primeni svetlosnog efekta kao podloge rešenja. Arhitekta Tadao Ando (Andō Tadao) u svom projektu *Crkva svetla*, u Ibaraki (Osaka) korišćenjem grubih građevinskih materijala i osnovnih formi, otvaranjem zona frontalnog pročelja u formi krsta jednoznačno i direktno saopštava i podvlači kontekst građevine. Ta, naizgled jednostavna, intervencija posetiocu pruža informaciju o prirodi i značaju objekta, kao i o radnji koju je moguće nesmetano obavljati unutar njega. Osećaj auratičnosti (Benjamin 2008: 117) prostora podređen je pojedincu i individualan. Pročišćenost prostora je dosledna u svim elementima i entrijera i eksterijera kroz forme i primenjene materijale, dozvoljavajući konzumentu prostora da se posveti *čitanju* i doživljaju prostora prema sopstvenom nahođenju i individualnoj sposobnosti. Principijelno sličan primer prema formi i nameni, kao i uspešnosti sprovođenja načina projektovanja povezanog sa bihevioralnim jeste crkva *Otaniemi* Heikija Sirena (Heikki Siren) u Espu (Finska). Razumevanje lepote i karaktera vere kao konstituenta ličnosti autor objekta sprovodi kroz pojednostavljene forme obrađene prijemčivim materijalima. Koristi masiv drveta kao osnovni materijal obloge enterijera i eksterijera (u prethodno navedenom primeru primena jednog materijala takođe je prisutna, sa tim da je upotrebljeni materijal beton), koji je u ovom projektu – suprotno prethodnom primeru, transponovan u efekat. Jasne namere autora objekta idejno sprovode adekvatno suštinsko korišćenje i podvalče namenu objekta naizgled jednostavnim elementima. On primenjuje navedeni osnov materijalizacije kao prikaz koncepta početne ideje. Formom se naglašava strogost i značajnost objekta u kome se vernik ili posetilac nalazi. Pročišćenje od suvišnih sadržaja utiče na osećaj religioznosti i kontemplacije.

Banalno shvatanje značenja materijala poput prefabrikovanih: staklena fasada objekata, uglačani metali i plastične mase, mogu imati tendenciju da prezentuju krutu

podlogu, pri čemu upotrebljeni materijali ne naglašavaju godište, ili istoričnost koji su deo prostora. Objekti sa primenjenim navedenim materijalima ne nose dimenziju vremena i smisaono ne naglašavaju proces starenja objekata. Kamen, cigla, drvo – prirodni materijali imaju mogućnost izražavanja sopstvene vremešnosti i istorije. Poznavanje materijala i njihovih karakteristika, kako objektivnih tako i u samom značenju i osećaju koji kreirna na nekoj primenjenoj površini može biti osnov idejnog rešenja i u adekvatnoj kombinaciji dati svež inovativan izraz. Ovo se može shvatiti kao prevlast ideja i korišćenja principa gde se načelna shvatanja odbacuju. Krajnji efekat dobija se primenom svih uspešnih elemenata prezentacije objekta gde tradicionalno ima izmenjenu paradigmu. Asocijacije na prostor direktan su pokazatelj kvaliteta prostora, a to da li su pozitivne ili negativne određuje životnost i atraktivnost prostora.

2. Ono što se ne sme propustiti učiniti

2.1. „Dužnost je nužnost delovanja iz poštovanja prema moralnom zakonu” (Kant 2008: 35)

Naslov navodi na bezuslovan unutrašnji poriv vizuelno kultivisanog i, u tom smislu, osvešćenog pojedinca, koji svoje nepatvorene reakcije sprovodi na ontološkom nivou usled reakcije na kreiranu formu. Spoznaja stvari kroz lične činioce navodi na svrhovito delovanje kroz spoznaju okoline i na dalje subjektivne reakcije na nivou osećaja zadovoljstva. Uopštavanje tih elemenata, koji izazivaju navedenu željenu reakciju, kroz arhitektonsku formu kao cilj ima sprovođenja opšte harmonije bez vitoperenja individue kao takve. Takvo se delovanje ispostavlja kao subverzivno i celishodno, u smislu humanizacije društva.

Prema E. Kantu (Kant 2008: 30), čovek je biće čije je delovanje određeno slobodnom voljom a ne samo nužnim delovanjem. Etika stoga istražuje poreklo, motive, normu i svrhu moralnog delovanja i prosuđivanja. Intencija rada je da u ekstrahovanju onoga što konstituiše čoveka – sprovođenje sopstva kroz umetnost kao osnovnu sferu subverzivnog delovanja, vodi ka opštoj humanizaciji kao rešenju kolektivnog osvešćivanja. Uloga arhitektonske prakse kroz osmišljavanje i izvođenje objekata jeste u tome da buduće korisnike prostora uvede u stanje u kom autor želi da budu – da objekat dožive i namenu vide očima autora, upotpunjujući je ličnim sadržateljima. Time se dobija krajnja dimenzija i forma, ukupan utisak koji čini građevinu. Sagledano na taj način, arhitektura se, kao vrlo određena i opipljiva praksa poistovećije sa načinom izvođenja performansa koji svoj pun izraz dobija u doživljaju posmatrača – učesnika. Shvatanja viđenog i doživljenog kroz izvedbu umetnika, publika se otvara ka iskustvu izvan društvenih konvencija. Umešnost autora je u smisaonom transponovanju poznatih kanona projektovanja sakralnih objekata.

Sakralni objekti su preuzeti kao direktan primer sa očiglednim ishodom promene izrade istih kroz istoriju i projektovanja danas. Jasan utisak repeticije nekada novih i prihvaćenih načina projektovanja gubi na kvalitetu i originalnosti slepim prenošenjem poznatih formi, nasuprot pročišćenom konceptu i direktnom smislu koji podrazumeva suštinsko sprovođenje u identičnom proceduralnom principu izvođenja. Ideja tradicionalnog je interno identifikovanje konzumenta prostora sa prepoznavanjem već viđenog načina izvođenja, sa primenom materijala u istovetnoj nameni prostora. Crkva, kao najprepoznatljiviji tip javnog objekta, po smislu definisan kanonima funkcionisanja, oprobava teoriju i njenu primenu kroz izvedene objekte koji konvergiraju sa sadašnjim trenutkom. Humanizam o kome je reč u radu produkovan je kroz telo samog izvođača – autora, arhitekta. Svako je od njih slikom, rečju, nekom izvođačkom

izvedbom pokušao i uspeo u meri sopstvene spoznaje da uzdigne ili zasluži dignitet publike, korisnika usled težnje ka celovitosti izraza. Umetnik svojim delovanjem kroz formiranje nekog stepena prosvetćenosti transcendentira sopstvom kroz prostor do nivoa čulne spoznaje okoline. Teza rada zagovara stav da je taj trenutak osetan i govori u prilog prepoznavanja tog osećaja. Priroda veze je, kao i umetničko delo koje se tom prilikom uspostavlja pojavna u formalnom značenju. Time formiran prostor ili zona predstavlja svesnu čulnu auratičnost koja je integralna i konstruktibilna. Predstavlja se mogućnost proračuna uspešnosti objekta koji za jedinu konstantu i polazište ima mogućnost jednosmernog i otvorenog prikazivanja sopstvenog shvatanja novokreiranog objekta. Humanizam i tradicija, sagledani kroz ovaj aspekt, višeslojno nivelišu svoje prisustvo tokom procesa kreiranja projekta, od idejnog rešenja do samog izvođenja i kasnije uživanja u kreiranom, a u cilju dobijanja celovitog objekta jasnog izraza i svrhe u formalnom i prenesenom značenju.

Iako je reč o eteralnoj arhitekturi, ili makar građevinama te vrste – kao vrlo opipljivih formi, doživljaj može biti intenziviran, izmenjen u zavisnosti od umešnosti arhitekta i od dela, podvlačenjem konceptulanog smisla kroz kontekst arhitekture. Time izraz umetnosti Benjaminovu (Benjamin 2008: 117) *auratičnost* vraća u početni kontekst.

2.2. Zaključak

Umetnost spoznaje opšteprihvaćenih termina predviđenog ponašanja, razmišljanja, osećaja, motivacije, konceptualno i po logici stvari sadržana je u psihologiji. Izvestan pravac unutar psihologije i izučavanja uslovljenog ponašanja je bioheviornalni pristup, koji svoje uzročno - posledične veze iznalazi u fizičkom otelotvorenju tendeciorno kreiranog prostora.

Proces prihvatanja ili učenja ponašanja na osnovu spoljašnjih uticaja je odnos koji je na početku rada pomenut u kontekstu perioda kada je počeo da se praktikuje. Pod spoljnim uticajima se podrazumevaju konstruktivni arhitektonski elementi koji dimenziono i ergonomski u datoj materijalizaciji odgovaraju korisniku tog prostora. Data telesna prijatnost usled korišćenja i boravka u sredini, koja je postavljena prema meri čoveka dopušta ostalim čulima da dožive prostor i rezultiraju ishod. Prava dimenzija prostora je doživljaj koji može biti projektovan, individualan i jedinstven.

Ono što povezuje veliki vremenski skok od perioda antičke Grčke do sredine prošlog veka, a vezano za tematiku rada, jeste prepoznavanje adekvatnih elemenata projektovanja prema želji autora koja oprobava, etiku, htenje i humano delovanje umetnosti. Svi ovi elementi sadržani su u razumevanju termina tradicionalno.

Izmenom paradigme umetnosti, kroz fuzije umetničkih pravaca, naročito od 60-ih godina prošlog veka kreirana su nova polja umetničkog istraživanja sa ciljem umetničkog doživljaja i osveščivanja, isprva u političkom kontekstu. Može se pomisliti kasnije, prihvatanjem postulata delovanja kao kritičkog osvrta na društvo, da je imperijalni uticaj uslovio polje delovanja, implicirajući bezgranično – koje umetnik 60-ih i 70-ih godina pronalazi u sebi. Umetnosti koje su se u tom periodu izrodile podrazumevale su osnov umetničke ličnosti kao polazište i konzistenciju iste da bi umetnost ili performans kao tada aktuelan način umetničkog izražavanja bio uspešan.

Opis stila i zona delovanja postavilo je lično polje kao alternativnu umetničku scenu na kojoj je sve eksplikatorno i moguće. Reči Ješe Dengerija: „Ponašanje umetnika pokazuje sublimaciju svega što umetnik tog vremena treba praktikovati, i na koji način” (Sretenović 2006: 43), ukazuju na bitnost ličnog delovanja uz poznavanje mentalne konstitucije umetnika kao i uticaja koji umetnik ima.

Ideja rada je da opisan pristup umetničkom delu, primenjen u arhitekturi sadašnjeg trenutka, uz preuzimanje načina tradicionalnog izvođenja, može imati pozitivan ishod kod razumevanja izvedenog objekta. Taj ishod, kao i sam proces osmišljavanja, projektovanja i izvođenja rezultira uzvišenim stavom i adekvatnom konzumacijom prostora.

Pitanje sa istorijskog gledišta jeste postizanje konstante koja će poslužiti kao inspiracija. Stilovi su se promenili i u izvesnom ritmu se ciklično ponavljaju, gubeći u svakom obrtu bukvalne repeticije pomalo od svog predašnjeg obima i kvaliteta. Zaustavljanje procesa tog rasipanja je sadržano u odbacivanju suvišnog i prihvatanju i primenjivanju osnovnog i konstitutivnog.

„Konceptualna umetnost danas dobija svoje mesto u novim oblicima, pa čak i u novom slikarstvu. Znači, od iskustva konceptualnog mišljenja čovek može da napravi sliku. Znači, ne isključuje se ništa, nijedan pravac, samo se traži ono što je dobro” (Čirić 2006).

LITERATURA

- Benjamin 2008: W. Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: J. Đorđević (red.) *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 100–123.
- Čirić 2006: S. Čirić, *Slikar bez slika*, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=470730>, 10. 02. 2017.
- Kant 2008: I. Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Beograd: Delfi.
- Sretenović 2006: D. Sretenović, *Neša Paripopović (Postajanje umetnošću)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Vitruvije 2000: Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi, velike knjige arhitekture*, Beograd: Građevinska knjiga.

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL TECHNIQUE USED IN DESIGN OF MODERN FORM

Summary

Studying the desired users' reaction to space, without any consideration for classification of consumer or consumed in terms of spatial design, is based on establishing predicted behavior and feelings in an environment. Looking for constituents on their own in the outside, i.e. material world, and in the inner i.e. spiritual world, determines the materialization of a new environment. Industry development comes to the advanced forms of traditionally used materials in the construction process, and parallel process changes occur in the performance of objects.

The approach to making a spatial solution includes creating a humane environment containing all constitutive elements of a consumer: demographic data, morphological guidelines transposed into shape and material. The architectonic solution is thus stratified and contains theoretical and architectural articulation of behavioral relationship between the user and newly created space. The emphasis is on the unconscious as a principle of understanding and accepting a newly created space.

Keywords: user, morphological determinants, spatial solution, humanization

Katarina Lončarević

Лидија А. МАРИНКОВ ПАВЛОВИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Академија уметности
 Дејарман ликовних уметности

БЛИСКО И РАЗЛИЧИТО – МИМИКРИЈА И ПРОСТОР У УМЕТНИЧКОЈ ПРАКСИ ШАНТАЛ МИШЕЛ

Циљ овог рада је указивање на стратегије и начине репрезентације субјекта и простора у светлу теоријског концепта о мимикрији Рожеа Кајое (Roger Caillois) и психоаналитичке теорије Жака Лакана (Jacques Lacan). Студија случаја је овај проблем обухватила у уметничком контексту, кроз анализу радова швајцарске уметнице Шантал Мишел (Chantal Michele).

У првом делу рада дат је основни увид у Кајоин текст Мимикрија и легендарна *психостенија*, који је извршио утицај на Лаканове појмове огледалне фазе, поретка имагинарног и психозе. Према Кајои, мимикрија није последица простора, већ његове репрезентације и тела које је захваћено простором. Реч је о брисању разлика између организма и његове околине све до потпуне асимилације са окружењем.

У другом делу рад се бави анализом једног дела уметничке праксе Шантал Мишел који је у уској вези са репрезентацијом простора и субјектификацијом. Кроз анализу одабраних радова – принтова, имајући притом на уму и експлицитне изјаве ауторке, рад поставља тезу да Шантал Мишел користи мимикрију као сложену уметничку стратегију у којој се показује да субјект контролише простор у истој мери у којој је повратно и сам контролисан простором. Кроз студије случаја указује се на комплексна питања о односу дистанце тела у простору и његове локације и субјектификације као способности разликовања организма/тела од околине, која у исходишту потенцијално конструише идентитет.

Кључне речи: мимикрија, простор, тело, асимилација, субјект

1. Увод

Увек сам имала проблем са разграничењем. Потичем из наизглед срећне породице у којој је све било на свом месту, чак смо сви носили исте шарене батик кошуље и живели у уредној заједници у којој се ништа лоше није десило. Кад сам се преселила у свој први стан, имала сам великих потешкоћа да се конституишем, на неки начин. Нисам могла да осетим ко сам, шта ми одговара. Све са чиме сам се сусретала је било вештачко, заглађено. Ипак, покушавала сам да се борим.

Шантал Мишел у интервјуу за швајцарски *Der Bund* (в. Дер Бунд 2009)

Појам мимикрије своје савремено значење дугује еволутивној биологији и дефинише се као сличност једне врсте са другом врстом при чему једна штити другу или се међусобно штите. Ова сличност може се читавати у изгледу, понашању, звуку или мирису и манифестује се у истим подручјима у којима обитава и модел који се опонаша. Међутим, сам термин води порекло од грчког појма *μῖμος* (*мимос*) са значењем *имитирајући*, који се изворно користио за описивање људског понашања (в. Кинг, Станфилд 2006: 278).

Чувени есеј Рожеа Кајое (Roger Caillois) „Мимикрија и легендарна психостенија” (*Mimicry and Legenday Psychasthenia*) први пут је објављен у

1 lidija_27@yahoo.com

надреалистичком часопису *Миношаур* 1935. године, а убрзо је укључен и у збирку есеја *Мити и човек* (1938). Есеј представља добру илустрацију Кајоиног, за оно време, специфичног епистемиолошког приступа, који се огледа у интересовању за подударности које се појављују између различитих подручја истраживања, те стога резултира радовима који излазе из строгог оквира научне методе. Тако есеј „Мимикрија и легендарна психостенија” интердисциплинарно повезује биологију, антропологију, психоанализу и уметност, а такав приступ је управо адекватан за истраживање подручја које Кајоа назива „опскурно царство несвесних детерминанти” (Кајоа 2003: 102).

Брисање дисциплинарних граница подудара се и са темом есеја – мимикријом која се одређује као брисање разлика између организма и његове околине. Када овај процес доведе у питање интегритет субјекта, може се говорити о стању легендарне психастеније.

Швајцарска уметница Шантал Мишел (Chantal Michele) кроз интермедјалну уметничку праксу проблематизује питање разграничења тако што успева да прикаже амбивалентан однос који се успоставља између перцепције и репрезентације простора, при чему осећај субјектификације остаје нестабилан унутар замућених граница тела и окружења.

2. Мимикрија као ексцес

На почетку свог чувеног есеја *Мимикрија и легендарна психостенија*, Роже Кајоа скреће пажњу на важност концепта дистинкције у смислу разликовања стварног и имагинарног, сна и јаве, незнања и знања. Разликовање организма и његовог окружења, у том смислу, свакако спада у најнепосреднија искуства. Кајоина анализа је, како данас наглашавају бројни теоретичари, у великој мери утицала на Лаканове (Jacques Lacan) појмове огледалне фазе, поретка имагинарног и психозе² (уп. Асун 2003). Наиме, оглед *Стадијум огледала* представља основу за развој Лаканове теорије имагинарног (в. Пришинг 2009: 417–418). Стадијум огледала, као фаза у којој се дете погрешно поистовећује са одразом које види у огледалу, има функцију да успостави однос између организма и реалности, односно између унутрашњег света и спољашњег света субјекта. На тај начин, конституише се тренутак који је важан за први процес идентификације, односно за формирање онога што се назива *идеалним ја*. Осим тога, концепти о мимикрији које је развијао Кајоа, имају своје важно место и у Лакановој теорији погледа и слике.³ Лакан истиче да људи, за разлику од животиња, нису потпуно ухваћени у имагинарној слици; маскирање (камуфлажа) код људи делује више у симболичком поретку, захваљујући екрану, прегради која привлачи или одбија одређени поглед. Са друге стране: „Опонашати јест, несумњиво, репродуцирати једну слику (*image*). Али, за субјект то значи увући се у функцију чије обављање га обузима” – тврди Лакан (1986: 109).

Кајоа у свом есеју најпре истражује појам простора кроз призму феномена мимикрије у свету природе. Под појмом мимикрије подразумева се умањивање или брисање разлика између организма и његове околине све до тачке када

2 Лакан је прву верзију текста свог огледа *Стадијум огледала* написао 1936. године, дакле годину дана након објављивања текста *Мимикрија и легендарна психостенија*.

3 Лакан се и у *Списима* и у *Четири темељна појма психоанализе* позива на текстове Рожеа Кајоа из раних 60-их година 20. века који такође тематизују феномен мимикрије. Реч је о текстовима *Méduse et Cie* (1960) и *Le Mimétisme animal* (1963).

долази до потпуне асимилације са окружењем. У основи, за Кајоу постоје две категорије мимикрије: када једна животиња имитира другу и када животиње имитирају спољашње окружење, коришћењем одређене форме камуфлаже. Како примећује Нил Лич (Neal Leach), Кајоу пре свега интересује друга категорија⁴ (в. Лич 2006: 68–69). Разматрајући могуће функције и типове овог феномена, Кајоа у почетку наводи бројне конкретне примере и постојеће категоризације. Тако офанзивна и дефанзивна или директна и индиректна мимикрија представљају стратегије плена и нападача које се обично тумаче као биолошка својства организама. Сам Кајоа уводи разликовање такозване морфолошке мимикрије која је, за разлику од хроматске, налик тродимензионалном објекту или диорами: „Морфолошка мимикрија би онда могла бити, по угледу на хроматску мимикрију, стварна фотографија, са планом на објекат, а не на слику, тродимензионална репродукција простора са пуноћом и дубином: скулптура-фотографија или, боље, *шелейласија*, ако се овој речи одузме сваки метафизички садржај” (Кајоа 2003: 96).

Међутим, Кајоа примећује да се остаци многих миметичких инсеката могу наћи у стомацима предатора, али и обрнуто – неке нејестиве врсте су такође миметичке, иако немају од чега да се плаше. Осим тога, мимикрија је бескорисна у мраку, а већина предатора се пре ослања на чуло мириса, него на чуло вида. Постоје примери мимикрије који се не могу објаснити функцијом прилагођавања или природног опстанка – тако постоје случајеви када се јединке исте врсте инсекта међусобно прождиру⁵, узимајући се међусобно за право лишће у које се заправо мимикрирају. Овај случај наводи Кајоу да решење потражи у идеји о специфичној врсти колективног мазохизма у коме је симулација листа провоцирала канибализам у оквиру магијско-тотемске светковине. Иако обазриво допушта овакву врсту директне еквиваленције, Кајоа са друге стране уочава: „Чини се да у човеку постоји психолошки потенцијал који на чудан начин одговара овим чињеницама” (Кајоа 2003: 97). Другим речима, пошто мимикрија нема адаптивну функцију, нити је њена сврха у осигуравању опстанка, Кајоа закључује да је мимикрија врста неретко опасног „луксуза” или ексцеса у природном окружењу и, напуштајући натуралистичка објашњења, одговоре покушава наћи у психологији (2003: 97).

3. Легендарна психастенија и простор који асимилује

Кајоа повезује способност инсеката за морфолошку мимикрију са психозом коју Пјер Жене (Pierre Janet) назива легендарном психастенијом и која се описује као стање у којем психотичар није способан да се лоцира у простору. У том смислу би се могло говорити о завођењу или искушавању од стране простора, јер организам није извор координата, већ тачка међу осталима. Код људи тада долази до осећаја као да постају простор сам: наиме, ради се о процесу у коме долази до потпуне деперсонализације. Ефекат су замућене границе између организма и окружења. Осећај личности, односно субјектификације као осећаја разликовања организма/тела од околине, тако је озбиљно доведен у питање.

4 Ова жеља за асимилацијом, према речима Нила Лича, отвара питања која припадају пољу теорије архитектуре, јер асимилација подразумева процес који се у првом реду односи на простор и животну средину.

5 Реч је о врсти инсекта *Phylloium*.

За Кајоу, психастенија је одговор на зов простора за идентитетом субјекта. Услов кохерентног идентитета јесте усидравање субјективитета у властито тело или лакановски речено – препознавање свог тела у огледалној фази. Код неких психотичара, међутим, изостаје то коинцидирање субјекта и тела. Тада психотичар није способан да се лоцира у простору и може себе да гледа споља, из места другог. Субјект је заточен у простору и њиме замењен, а нејасна му је и позиција других. Пошто психотичар не може да заузме тачку перспективе из које се организује простор (за сваки субјект), он препушта да га просторно лоцира други или, како тврди Елизабет Грос (Elizabeth Grosz), да буде лоциран као други (в. Грос 2005: 80). Из тога произилази да је репрезентација простора усаглашена са нечијом способношћу да се лоцира као референтна тачка у простору. То стање је људска аналогија мимикрије у свету инсеката – и једно и друго стање Кајоа описује као „деперсонализацију асимилацијом у простор” (2003: 100). Карактеристичан опис тог стања може се изразити реченицом: *Ја знам где сам, али се не осећам на месту у коме се налазим*. Кајоа у наставку додаје:

„Простор овим развлашћеним душама изгледа као прождирућа сила. Простор их прогони, окружује, гута као нека гигантска фагоцитоза. На крају их замењује. Онда се тело одваја од мисли, индивидуа пробија границу своје коже и прелази на место с оне стране чула. Покушава да гледа на себе из било које тачке у простору. Осећа да постаје простор, мрачни простор у коме се не могу смештати ствари. Она је слична, не слична нечему, већ напросто слична.” (Кајоа 2003: 100)

При крају свог текста Кајоа ће приметити да се жеља за асимилацијом са простором и материјом често појављује у књижевности и уметности као пантеистичка тема стапања индивидуе и света. Та чињеница за Кајоу заправо представља доказ о заједничком пореклу биолошких и магијских мимикрија и искуства психастеније.

Са друге стране, треба имати у виду да су каснија истраживања у подручју дечије и развојне психологије потврдила Кајоине тврдње о функционисању мимикрије, али у оквиру нормалних, развојних процеса код детета. Пошто се идеја простора формира постепено, кроз дететов појам локације и позиције, имитација код деце јесте чин огромне интелектуалне сложености. Тај процес подразумева двоструку еманципацију: од имитирања деловања других, као и од власти те активности имитирања. Тако позиција полно одређеног, стабилног субјекта, подразумева стабиллизовану слику тела и конзистентан осећај о себи и својим телесним границама (уп. Гијом 1971). За Валтера Бењамина (Walter Benjamin), на пример, деца су та која имају повлашћени приступ мимикрији. Она имају готово магијски потенцијал да постану део окружења чак до те мере да исто окружење може да им узврати погледом (в. Лич 2006: 26).

4. Простор, субјекат и објекат у уметничкој пракси Шантал Мишел

У једном од ретких приказа стваралаштва Шантал Мишел⁶ говори се о генези њене уметничке платформе којој је у основи остала верна и данас. За Шантал Мишел, која је скулпторка по образовању, најважније питање је начин на који се

6 Шантал Мишел је швајцарска уметница средње генерације, која од 1999. године излаже у свим важнијим европским уметничким центрима. Између осталог, 2001. године је на позив Харалда Земана (Harald Szeemann) излагала на Венецијанском бијеналу. Упркос изузетно богатој уметничкој продукцији, критички текстови који ближе одређују њено стваралаштво релативно су малобројни и често утемељени на различитим и неретко опречним платформама.

тело/објекат односи према простору. Прецизније, за ову ауторку, основни проблем у уметничкој пракси јесте питање дистанце, односно дистинкције између спољашњег и унутрашњег света субјекта. Иако је у визуелним уметностима дистанца углавном схватана као део техничког аспекта дела, Шантал Мишел се са овим проблемом бори још од својих студија на Академији уметности у Карлсруеу. Нескљона беживотним, хладним објектима, чије отуђење у модерни постаје готово неподношљиво (аутор – дело), она почиње да се пита на који начин уметник може да произведе објекат/тело чије значење није потпуно херметично, али које ипак задржава одређене знаке који ауторки представљају путоказ, упутство како да поврати изгубљени, отуђени објекат. Другим речима, како да створи објекат који савлађује дистанце, комуницира са околним простором, а да истовремено није потпуно еманципован од самог аутора. Решење које је пронашла било је веома једноставно: тело које је у стању да испуни ове захтеве може бити само њено сопствено тело (в. Дојче Борсе Фотографи Фондејшен)

Од тада се Шантал Мишел „постављала” у различите просторе и креирала серије фотографија принтаних у великим димензијама, бавила се перформансом и видеом, репрезентујући притом слику сопственог тела у простору, коју би Кајоа назвао морфолошком мимикријом. Кроз више серија радова који су настајали од 1999. године, Мишел свесно преузима стратегију мимикрије са циљем да у уметничком контексту произведе рад који је, са једне стране дубоко личан и у техничком смислу припада жанру аутопортрета, док је, са друге стране, и потпуно „отуђен”, јер приказано тело не представља субјект, већ објект у простору (Слика 1). С тим у вези, могу се отворити сложена питања која актуализују процес идентификације субјекта. Чини се, наиме, да уметница увек изнова показује отуђену слику сопственог идентитета, понавља сцену из имагинарног, прелингвистичког поретка стадијума огледала, тренутак пре него што ће властита слика трајно заробити субјект⁷ (Слика 2).

Узнемиравајући ефекат ових радова свакако своје порекло дугује и мимикрији, или потенцијално, својеврсној репрезентацији стања које се може описати као психостенија. Елизабет Грос, поводом Кајоиног концепта мимикрије, наглашава да мимикрија није последица самог простора, већ његове репрезентације и захваћености простором (в. 2005:79). „Осим тога, не може бити никакве сумње да је перцепција простора сложен феномен: простор је нераскидиво и перципиран и репезентован” – наглашава Кајоа (2003: 99). Међутим, само приказивање ове амбиваленције усложњава проблем.

У есеју о филму *Зелиг* (1983) Вудија Алена (Woody Allen), Јован Чекић наглашава важност свеприсутне скривене камере као конститутивног елемента филмске нарације.⁸ У том смислу, свет се показује као свевидећи, а ми смо посматрана бића у позоришту света. Међутим, у случају *Зелига*, свет постаје егзибиционист јер изазива његов поглед, а реакције које услед тога настају производ

7 У интервјуу који је дала 2009, Шантал Мишел, на питање да ли у својој уметности види било какву поруку, одговара: „У сваком случају, она није јасно видљива. Али ако је има, онда не могу да је именујем. Ја не волим да причам, не умем добро да формулишем. Ако бих ипак препознала одређену поруку, вероватно бих је записала. Али то не чини уметност. Не волим да причам – зато су ми интервјуи мучни – али сам изразито сензуална. Усисавам свет као сунђер. Кроз своје реакције на свет креирам фигуре и слике, а оне опет нагоне посматраче на размишљање. Позивам их да уђу у сензуалан свет где је много тога изврнуто наопачке. Фигура постаје предмет, а затим почиње да живи...” (в. Дер Бунд 2009)

8 Реч је фикционалном „документарном” филму о животу „човека-камелеона” Леонарда Зелига.

су такве настраности. Са друге стране, Зелиг се сам уписује у слику, постаје њен део, а скривена камера то уписивање документује.

„Документовати то уписивање у слику значило би да је у некој интерсубјективној мрежи, слика у коју се субјект уписује већ структурирана, као једна од функција па-ноптичке машине или светског позоришта.” (Чекић 1998: 80)

Управо о томе говори Лакан када разматра преегзистенцију погледа: „Ја видим само с једне тачке, али у својој сам егзистенцији гледан одасвуд” (1986: 80). Нешто касније, поводом повратног уписивања у слику која је већ структурирана, Лакан пише:

„Ту узимам структуру на разини субјекта, али она одражава нешто што се већ налази у природном односу који око уноси на мјесту свјетлости. Ја нисам напросто то точколико биће, које је обиљежено геометријском тачком, одакле је могуће обухватити перспективу. Несумњиво, у дну мог ока настаје слика. Слика, наравно, јесту мом оку. Али, ја, ја сам у слици.” (1986: 105)

Серије фотографија из раног периода Шантал Мишел, најчешће је приказују у напуштеној пивари и у хотелу (Слике 3 и 4). Она мења своје обличе као камелетон: костиме, гестове и мимику суптилно уклапа у претећу или контемплативну околину.⁹ Притом, Мишел децидно одбија идеју о саморепрезентацији. Сопствено тело јој је, како сама тврди, потребно као материјал у покушају да истражи простор, а затим и његове консеквенце (в. Дер Бунд, 2009). Фигура-тело увек је ту у односу на простор, оно не доминира чак ни када представља једини садржај, или је присутно да би подвукло разлике. Судајући по њеним изјавама, просторе за своје радове бира тако што бива снажно привучена одређеним местом, које неретко визуелно антиципира у сновима. Пошто претходно нема конкретаног концепта, овај уметнички став подсећа у великој мери на неке од надреалистичких сликарских приступа у којима је Кајоа видео мимикријску асимилацију живог с неживим. Могло би се рећи да Мишел успева да репрезентује психостенијски зов простора за идентитетом субјекта (слика 5).

Као номад, она често своја дела не пласира у изложбеним конвенционалним просторима, већ у различитим привременим стаништима, у којима неко време борави и ствара. Тако, после неколико месеци живота у напуштеном хотелу Швајцерхоф у Берну, 2006. настаје серија фотографија које су публици премијерно представљене у истим просторијама и чак под истим угловима у којима су и настале. На тај начин, и дистанца у односу *реалан њпростор – њпростор слике* смањен је на најмању могућу меру (слике 6 и 7).

Шантал Мишел се поиграва бинарним опозицијама (субјекат–објекат, тело–простор, мушко–женско, прошлост–садашњост, стварност–фикција, слика–фотографија, уметник–модел, оригинал–копија, приватно–јавно), указујући на њихову нестабилност, док опседа напуштене просторе умножавајући и сопствено тело кроз репрезентативни образац и симултане уметничке изказе. Док опсесивно покушава да се позиционира у једном од безбројних идентитета стављајући тело у први план, парадоксално, чини се да се са субјектом распршила и сама телесност Шантал Мишел. Тако су посетиоци дворца Кизен, у коме је уметница живела и стварала пуне три године, имали утисак да су управо поделили оброк

⁹ Уметница по неким тврдњама поседује на стотине хаљина и других одевних предмета које користи у својим фотографским поставкама и перформансима.

са непредвидљивим духом који се налази у сваком кутку дворца, а који се специјално за ту прилику материјализовао (слика 8).

5. Закључак

Оригинална верзија текста Рожеа Кајое, која је објављена у надреалистичком часопису „Минотаур”, на самом почетку садржи упозорење: „Пажња: Ко год се претвара да је дух, на крају ће се у њега и претворити” (Кајоа 2003: 91). Могло би се закључити да у радовима Шантал Мишел мизансцен замађује линију разграничења између субјекта и објекта. Она постаје објекат под контролом простора – простора, који за узврат, постаје субјекат кроз присуство персонификованог духа места. Мимикрија се тако показује као подједнако сложена стратегија и у пољу савременог уметничког деловања, а Роже Кајоа би и након осамдесет година од свог чувеног есеја поново могао да скрене пажњу на подударности које се појављују у различитим областима истраживања, као и на заједнички корен мимикрије – од биологије, преко психоанализе, до уметности. Притом, не треба сметнути са ума Лакана, чије речи у стопу прате Кајоин текст, као и уметност Шантал Мишел: „А ја, ако јесам нешто на слици, онда сам то у облику екрана” (1986: 106).

ЛИТЕРАТУРА

- Асун 2012: П-Л. Асун, *Лакан*, Лозница: Карпос.
- Кајоа 2003: R. Caillois, *Mimicry and Legenday Psychasthenia*, in: C. Framk (ed.), *The Edge of Surrealism – A Roger Caillois Reader*, Claudine Framk (ed.), London: Duke University Press, 89–106.
- Чекић 1998: Ј. Чекић, *Пресецање хаоса*, Београд: Геопоетика.
- Грос 2005: Е. Грос, *Променљива шела: ка шелесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживање рода.
- Гијом 1971: P. Guillaume, *Imitation in Children*, Chicago: University of Chicago Press.
- Кинг, Стансфилд 2006: R. King, W. Stansfield, *A dictionary of genetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Лакан 1986: Ј. Лакан, *XI семинар – Четири шемељна појма психоанализе*, Загреб: Напријед.
- Лич 2006: N. Leach, *Camouflage*, Cambridge: MIT Press.
- Пришинг 2009: Л. Пришинг, Жак Лакан, у: М. Шуваковић, А. Ерјавец (ред.), *Фиђуре у покрету: савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*, Београд: Аточа, 414–430.
- Дер Бунд 2009: Dossier: «Bund»-Serie zur Kreativarbeit: Wir sind alle so furchtbar ängstlich. *Der Bund*, 19.08.2009. <www.derbund.ch/bern/dossier/bundserie-zur-kreativarbeit/1Wir-sind-alle-so-furchtbar-aengstlich/story/29521606>. 19.05.2016.
- Дојче Борсе Фотографи Фондејшен: Chantal Michele. *Genius loci. Deutsche Börse Photography Foundation*, <<https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/chantal-michel.php>>. 19.05.2016.

CLOSE AND DIFFERENT – MIMICRY AND SPACE IN ARTISTIC PRACTICE OF CHANTAL MICHELE

Summary

This paper points to the strategies and methods of representation of the subject and the space in the light of the theoretical concept of mimicry developed by Roger Caillois and psychoanalytic theory of Jacques Lacan. Case Study of this problem is presented within art context, through the analysis of artwork of Swiss artist Chantal Michele.

The first section provides an basic insight into Caillois's essay "Mimicry and Legendary Psychasthenia" which made an impact on Lacan's concepts of "mirror stage", "the imaginary order" and psychosis. According to Caillois, mimicry is not the effect of space. Mimicry is result of the space representation and the body that is affected by the area. It is about erasing the difference between an organism and its environment until the complete assimilation with the environment.

The second part of this paper deals with the analysis of Chantal Michel's art practices which is closely related to the representation of space and subjectification. Through an analysis of selected works – prints, bearing in mind the explicit statements of the author, paper sets thesis that Chantal Michel uses mimicry as a complex artistic strategy which indicates that the subject controls the space in the same extent in which subject is controlled by space itself. The case studies point to the complex questions about the relationship between the distance of the body in space and its location and subjectification as the ability to differentiate the organism / body from the environment. This ability is a source of potential identity construction.

Keywords: mimicry, space, body, assimilation, the subject

Lidija Marinkov Pavlović



Слика 1 – *Das Puppenhaus*, 1999.



Слика 2 – *Das Puppenhaus*, 1999.



Слика 3 – *Die Wirklichkeit stellt eine Unwahrscheinlichkeit dar, die eingetreten ist*, 1999



Слика 4 – *Hotel Scribe*, 1999.



Слика 5 – «Während der ganzen Zeit wuchsen und wuchsen die Kinder und stellten nur die eine Frage, während die Erwachsenen ratlos und grossartig lächelnd schrumpften und schrumpften.»., 2003.



Слика 6 – Der stille Gast, 2006.



Слика 7 – *Der stille Gast*, 2006.



Слика 8 – «*Schloss Kiesen*», 2008-2011.

Милан Д. МАКСИМОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Архитектонски факултет
Депаршман за архитектуру

КОНТЕКСТ И КОНТЕКСТУАЛНОСТ У АРХИТЕКТОНСКОМ РАЗМАТРАЊУ

У овом раду преиспитује се стабилност узрочно-последичног одређења контекста који се овде развија у два смера: његовог просторно-физичког и социо-културолошког разумевања. У оба правца изводе се основни теоријски концепти који су представљали основе за артикулацију различитих облика архитектонске поетике. Док се у физичком смислу контекст разуме као концепт уклапања у постојећу физичко окружење, дотле је социо-културолошки контекст облик разумевања друштвеног одређења стваралаштва у коме архитектура настаје, као и њеног односа према стваралачком наслеђу средине. У студији случаја, у контекстуалној анализи, понуђена су два карактеристична примера архитектонских објеката релизованих током деведесетих година прошлог века.

Кључне речи: архитектонски контекст, контекстуалност, Бранислав Митровић, Ренцо Пиано

Увод

Извор проблематике „контекста” у архитектонском стваралаштву можемо наћи у лингвистици. Контекст се односи на текст, а текст се посматра кроз дихотомију *текст/контекст*, где контекст одређује значење текста и представља нужан услов за артикулацију смисла. Исправно разумевање текста у том погледу могуће је само у интерполацији са другим текстом који се на исти односи (*соп-текст*): једна реч у оквиру реченице, једна реченица у оквиру једног пасуса, или пасус у оквиру одељка или целине текста. У литератури контекст пресудно генерише литерални текст и његово тумачење, јер у сваком тумачењу контекст ствара услове неког испољавања и одређеност деловања значења. Текст/контекст производе морфолошку основу тумачења или интерпретације, где се контекст види као конотирано окружење у коме се очекује значење текста.

Коришћење „контекста” у различитим облицима стваралаштва (као што је и архитектура) носи основне поставке утемељене управо у описаној појмовној дихотомији, претпостављајући каузални (узрочно-последични) однос који се по себи намеће. Широка неодређеност стваралачког значења тек у конкретном контексту може бити тумачена у циљу одређивања граница створене неодређености. Недвосмислено је да се стваралачко дело мора контекстуализовати како би се ограничила његова смисленост.

Разматрање „у контексту” представља алат којим можемо (слободно) правити претпоставке интерпретације кроз призму не само дела (дела и контекста) већ и интерпретатора, при чему стварна/постојећа неодређеност дела постаје ограничена повученом интерпретацијом. У овом погледу контекст постаје дуалан у односу на тумачење. Са једне стране постоји контекст у коме је нешто створено

¹ milan.maksimovic@arh.bg.ac.rs

и контекст у коме је нешто интерпретирано, при чему контекст интерпретације укључује интерпретацију контекста дела и само дело, односно конструкте њиховог односа. Интерпретација стваралачког дела је тако одношење према делу и његовом контексту, односно начин како их посматрамо у својој целовитости.

Овај однос је са становишта тренутка дискурса интерпретације историјски перформативан, он покреће један нови захтев, који предлажу теоретичари књижевности Бал и Брајсон, да „контекст” употребљавамо не као закономерну идеју, већ као средство које ’нам’ помаже да се лоцирамо у приказе које стварамо, уместо што се из њих измештамо” (Бал и Брајсон 2001: 170).

Контекст се не мора разумети као априори дат, већ и сам као предмет конструкције и производње. Контекст се не дешава по себи, он израћа из самог приступа према стварању, из односа које установљавамо према њему и интерпретације која се у конкретном пресеку појављује. Контекст и сам постаје део „намере”, интенције која га преиспитује и поставља у одређени однос према стваралаштву. У тумачењу стваралаштва, контекст постаје битан део укупне интерпретације, теоријска поставка из које израћа укупан конструкт значења једног дела.

У овом приступу, теоретичар књижевности Џонатан Калер (1988: XIV) уместо „контекста” предлаже бољи термин: „оквир”. Увек када приступимо значењу дела ми исто повезујемо са његовим контекстом, чинећи да сваки оквир тог повезивања и сам постаје релативизиран, постаје под знаком питања саме дискурзивне праксе која налази темеље приступа овог повезивања и успостављања односа. На пример, кроз друштвене оквире и факторе, у анализи значења појавности наше прошлости, увек морамо узети у обзир и нашу интерпретативну позицију, интеракцију чија запажања бивају обојена нашим „заборављањем” или „незапажањем”, једном речју промене оног временско-просторног оквира који историјски одмак носи.

„Шта ће нам дело ‘рећи’, зависиће и од питања којима ћемо се ми њему бити кадри обратити, с нашег повлашћеног положаја у садашњости. Зависиће и од наше способности да реконструирамо ‘питање’ коме је само дело ‘одговор’ јер и дело је дијалог са сопственом прошлошћу.” (Иглтон 1983: 86)

Протоком времена, контекст више није постојан, већ се у „контекстуалној анализи” појављују промене усмерено кроз различита објашњења и тумачења једног дела. Што више тај контекст сужавамо, ближи смо опасности да погрешимо. Са друге стране, избегавајући криво тумачење, контекст се може превише ширити, губећи могућност артикулације појединачног одређења.

Разумевање дела увек је и једна конструкција садашњости – она кореспондира са једном историјом постојања, нашим искуством које посматра дело у контексту који се стално шири и мења. Ширење контекста је неминовно уплетено у временску димензију – јер време чини отклоне у којима имамо промене позиције разумевања и укључивање онога што је то дело значило када је настало и онога шта сада значи.

Интерпретација контекста у архитектури

Контекст у архитектури најпре се доживљава као материјални контекст у погледу физичке форме и њеног односа према физичком окружењу. Контекстуалност се тако разуме као концепт уклапања у физичку стварност.

У својој књизи „Архитектура у контексту” Брент Бролин детаљно анализира различите приступе у пројектовању, разматрајући их у светлу начина конципирања архитектуре која одговара свом физичком окружењу. Бролинов приступ сведен је на визуелно-обликовни аспект архитектонског контекста у коме своје проучавање заснива ка уочавању и афирмацији доследних и складних визуелних односа између објеката (Бролин 1988: 3). Архитектонски контекст је концепт сагледавања према ширем просторном оквиру – објеката се најпре види као део шире урбанистичке целине (улица, блок, трг), а затим, кроз те целине, и као део контекстуализације у ширем градском простору, целом граду и ширем региону.

У крајњем виду, дискурс контекстуализма води ка амбициозној жељи да се установи складна „слика града”, у којој се постиже интегрисаност нових и старих објеката у заједничком обликовном и функционалном складу. За Бролина визуелни склад је основна карактеристика амбијената које сматра лепим (Бролин 1988: 30), при чему се склад види као одсуство „конфликата” између различитих стилова нових и старих објеката.

Постизање визуелне сагласности, а тиме и избегавање конфликта, углавном се приписује основним физичким односима између објеката, најпре у погледу спратне висине, повезивања завршних кровних венаца, односа спратне поделе, диспозиције отвора и секундарне пластике, композиције „пуно-празно”, као и примене одговарајуће материјализације. Са друге стране, контекст је често виђен и на критички начин, као место за испољавања контраста. Тада се нови објекат не уклапа, већ третира као визуелни акценат који је са намером истакнут и наглашен као „оно ново” што се издваја из уобиченог окружења.

Однос према контексту повезан је са феноменолошким приступом перцепције архитектуре као катализатора значења из окружења. Концепт „окружења”, међутим, сам је доста неодређено постављен, пружајући могућност да се може представити и као концепт „регионалне” или „локалне” традиције, при чему се уплив шире традиције градње и употребе локалног грађевинског материјала, посматра као начин сакупљања обележја који ће сажети логику издвојене традиције у новој артикулацији простора. У том погледу, логика градње посматра се као логичан контекст који се преузима и модификује новим средствима извођења. Одатле следе многи елементи принципа архитектонске композиције којима се конституише концепт основне волуметрије, пропорције, сегментације као и концепт конструкције, материјализације или архитектонских детаља. Примена већ устаљених принципа у целисти има обележје чувања својеврсног „наративизма” архитектонске форме која говори о уважавању наслеђа прошлости.

У овом светлу, контекстуализам је виђен и као „менталитет бриколажа”, који афирмишу Роу и Кетер (1975), а којим се артикулише несистематски спој различитости у једну целину која нема наметљиву целовитост. Ослањајући се на Вентурија, концепт бриколажа афирмише нову сложеност архитектонског језика, у коме је контекст одскачна даска за уклапање нових архитектонских разлика и склопова разноврсности.

На другој страни, концепт контекста који предлаже Норберг-Шулц заснован је на односу човека према природи, станишту и месту (Норберг-Шулц 1999). Црпећи непосредну инспирацију из филозофије Мартина Хајдегера, Норберг-Шулц уочава посебну феноменологију места оличену у појму *genius loci* као одређењу сваке посебности појединачног конкретног места на један аутентичан и јединствен начин. Свако место одређено је својим контекстом пејзажа, физичког

окужења и односа према својствима положаја, чиниоцима који граде његову различитост у односу на неко друго.

Иако је овај став према месту и његовом контексту данас под знаком питања, посебно у контексту великих градских агломерација и преплета са категоријама које је Марк Оже (2005) назвао не-местима, конкретно место у архитектонском стваралаштву универзална је инспирација за стварање архитектуре. Објекти настају у контекстима који губе релевантно значење и могућност одређивања, али је архитектонски концепт производ прилагођавања условима присутног места и његовој актуелној интерпретацији.

Ставови о прилагођавању контексту најчешће подразумевају да значење архитектонског концепта и форме треба произилазити из тумачења и прилагођавања конкретном месту које чини не само физичка појавност већ и нематеријални елементи друштвено-културолошке природе, при чему контекст повлачи постојање друштвеног тоталитета, који се протеже кроз друштвено-политички поредак, обичаје, друштвене праксе, понашање и свакодневницу једне заједнице.

Форме културе и изрази стваралаштва производње и грађења, представљају семиотике тог тоталитета, из кога све проистиче, од одевања, уметности, производње до градитељства и начина живота. Овај тоталитет Витгенштајн (1980) је својевремено назвао животном формом (*Lebensform*) у једном заиста широком смислу појединачног укоренивања у језик и културу једне заједнице.

Идеја обједињеног тоталитета представља заједнички именуатељ у коме се контекст једино може појавити на начин који би у културној пракси (пракси културе) био релевантно узиман као предмет посматрања. Ако тоталитет постоји, морамо наћи оправдање за његово утврђивање и за његову релевантност, пошто архитектуру не можемо користити изван тог тоталитета, па чак ни онда ако је она (архитектура) противуречна, ако се она критички односи према њему (тоталитету) и врши деструкцију – као и кад се у тоталитет уклапамо, тако и за његову опозицију, мора постојати то „друго“, тај контекст као полазни облик у коме га видимо као нешто што омогућава било конформизам (подршку), било његову критику (оспоравање).

Овакви приступи архитектури могу одвести у поље у коме предмет интерпретације архитектуре измиче из самог дела и прераста у чин контекстуализације која архитектуру узима само као симптоме нечега другог.

„Изнад свега постоји привлачна помисао о постојању 'тоталитета', схватању да постоји друштвени тотал чији су израз или симптоми, културне форме, тако да анализирати их заправо значи довести их у везу са друштвеним тоталитетом из кога су и проистекле” (Калер 2009: 63).

Друштвени тоталитет може се схватити као врста „друштвене свести”, као категорија условљена обликом и процесима рада, која чини једну врсту колективног „ткања” и која обликује целокупан друштвени живот и све области његовог испољавања. Облик и процеси рада, њихови друштвени услови, према таквом дискурсу, обликују архитектонско стваралаштво као нешто што је омеђено „производним односима” и нешто што је специфично у оквиру једне природе друштвених односа.

У наведеном смислу, код Умберта Ека (2004: 7–8) налазимо појам друштвеног кода као потке установљеног друштвеног контекста – као важеће мисаоно утемељење које детерминише појединачне појавности.

„Појам кода нужно подразумева појам конвенције, друштвеног договора, с једне стране и механизма заснованог на правилима, с друге стране” (Еко 2004: 14).

Код представља начин изражавања својства која су заједничка у оквиру структура једног или више симболичких система.

„Будући да претпоставља комуникацију, он није гаранција саме комуникације, већ структуралне повезаности, посредовања између различитих система... Код, чак и када је правило, није правило које 'затвара', може да буде правило-матрица које 'отвара', које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак 'игре', једног неконтролисаног вртлога” (Еко 2004: 14).

Код представља начин изражавања својства која су заједничка у оквиру структура једног или више симболичких система. Посматрати простор као једну врсту флукса друштвеног кода није ништа више од чињенице да простор чине одређена правила која потичу из друштвеног хабитуса. Код је „друштвена слика” из које се црпу структурални елементи одабрани у циљу организације смисла и значења. То је социјални поредак значења увезан у један просторни склоп конкретног контекста. Можемо рећи да говорећи о коду говоримо о самој премиси установљавања неке форме и неког значења архитектуре. Архитектонски израз постаје тумачен кроз једну „шематску” историјску врсту, кроз коју се целокупан друштвени оквир и сви њени сегменти филтрирају, што по себи представља и основ за критеријум преиспитивање архитектуре.

Аналитичко истраживање у оквирима овако постављеног тоталитета представља једну врсту студије културе, кроз коју се обликују контекст и релевантне везе, где посебно постаје привлачна идеја о непосредности утицаја, већ због саме чињенице да се одређене појаве дешавају у оквиру истог тоталитета. За ову релевантност често се и не мора наћи директна веза (доказ), већ само поклапање догађаја у времену и простору, док критеријум њиховог избора постаје ретроактивна одлука аналитичара, према његовим афинитетима или његовим схватањима онога што би за издвојену анализу било пожељно или прихватљиво у конкретном професионалном окружењу.

Тражење непосредних доказа, односно трагање за истинским контекстом (контекст пуне истине), претворило би се у једну врсту детективско-форензичке праксе, посебне истраге која би морала да скупи доказе о „мртвом” контексту и његовој непосредној вези са „случајем” – директним предметом истраживања. Овакав приступ највише се може оправдати тамо где је веза између друштва и стваралаштва, по својој природи, најрелевантнија – рецимо тамо где постоји друштвени уговор норми, прописа, регулативе, обичаја, као и однос наруцбе (програм) и стваралачке личности (архитекта, извођач).

Увек када говоримо о архитектури можемо је посматрати као алегорично значење кроз које се конкретизује једна „осећајност” и контекстуалност друштвене заједнице. И онда када не постоји таква намера, одређеност контекстуализације појављује се као релевантна вредност. Друштвени контекст неминовно постаје део архитектонског смисла и значења, претварајући је на крају у једну врсту метафоре друштва, а тиме и алегорије владајуће политике.

Овакав приступ призива сталну „семиотизацију”, која се у одређеном окружењу контекста, кроз алегорије и наративност, може конституисати у пољу архитектуре. Значење се „пројектује” факторима који превазилазе архитектуру издвојену у једној материјалности, примајући у себе алегоричност одређене контекстуализације коришћења и употребе кроз асоцијације и нарације. Тиме

се преиспитује сваки облик архитектуре као облик који је могућ само у свом контексту. То не значи да морамо сваком облику доделити одређену друштвено важну позицију, алегорију која ће одсликавати неко шире значење, већ да свакој форми можемо наћи прихватљив „социјални темељ”.

Ричард Волхајм је овај однос видео и као питање начина односа између друштвене условљености и самог дела.

„Рећи за неко посебно уметничко дело да је друштвено одређено, или га објаснити друштвеним категоријама, значи изложити га као пример непрекидне корелације; то јест корелације која постоји између одређеног облика уметности с једне стране, и одређеног облика друштвеног живота са друге” (Волхајм 2002: 117).

Архитектура у односу на историјско-културни контекст неминовно постаје елемент контекста. Архитектура која по себи подразумева дубоку контекстуалну укорененост може потицати са једне институционалне стране (норме) или постојати као сугерисано питање стила.

Друштвени процеси у основи су „продукције простора”, док је свака архитектура заснована на друштвеном протоколу који дефинише просторне потребе и артикулише дискурсе који могу прихватити или обликовати одређене приступе у архитектури. Потреба за архитектуром, тачније потреба за одређеним усмереним концептуалностима и могућим приступима, део су заједничких вредности, перцепције друштвене корисности коју архитектура носи у перспективи неког културног и уметничког денотирања. Одређени ред или успостављени ред у поретку просторног обликовања, експонент је ширег друштвеног консензуса који на крају омогућује и реализује конкретан стваралачки израз.

Контекстуалност као архитектонски концепт

Архитектонска интерпретација контекста може се схватити веома широко и као таква представља могућу водиљу за интерпретацију архитектонског концепта у социолошко-културолошком погледу или перцепцији физички означеног контекста. Овде ћу понудити два карактеристична примера архитектонских објеката релизованих током деведесетих година прошлог века.

Први је објекат Сликарског одсека Факултета ликовних уметности, архитеката Бранислава Митровића и Слободана Лазаревића, а други је Културни центар *Тјубау* у Новој Каледонији архитекте Ренца Пиана. Оба примера потичу из времена које је обележено као време актуелног постмодернизма и постмодерне архитектуре, које као такво, представља извор елемената за интерпретацију њихове контекстуалности.

Пример објекта Сликарског одсека Факултета ликовних уметности остварује карактеристичан постмодерни третман архитектонске форме, употребе материјала и архитектонског склопа који јасно кореспондирају са елементима традиционалности. Сучељавање традиције и модернизма ствара хетерогене структуре кроз које је теорија посмодерне архитектуре видела црту наративне комуникације са корисником и начин сећања на изгубљени свет заједничких друштвених кодова, што је требало да врати изгубљену хуману димензију простора на једном симболичком плану.

Концепт укупне архитектонске форме апелира традиционални обликовни континуитет. Централни обликовно обележје чини колонада стубова на улазној партији. Она се овде види више као изабрана изражајна алтернатива, одговор

на проблеме унификације модерне архитектуре, него архитектонски одговор на функционалне захтеве. Архитектонска форма је прешла оквир архитектонских елемената и постала естетски симболична, означавајући митски садржај постмодерног тренутка и контекст свог времена.

Оваква архитектура сугерише облике који врше значајну скулптуралну функцију и стварају односе елемената који су упућени перцептивном доживљају простора, извесној поетичности уобличене архитектонике. Види се својеврсна евокација хуманог односа према простору, поставке према човеку као централној самерљивости простора, па раздвајање и грађење концепта архитектонске форме прати човекове визуре и начин како се сагледавају обликовне целине, волуметријска рашчлањеност, одвајање кровне равни, стрехе и појаса подстрехе у промени материјализације.

Наглашена колонада и прилазна рампа улазне зоне, који означавају и наглашавају главни улаз, такође прате овај архитектонски дискурс самерљивости и сценичног доживљаја простора. У својим детаљима, ови елементи се могу схватити као цитати на непостојеће референце традиције, не да би се призвало посебно издвојено значење историјске форме, колико да би се означио симболички фокус, својеврсна модерна агора, акценат улаза и посебност једног места предвиђеног за неформално окупљање ученика. Овим поступком фасадна раван је изашла из оквира зида као опне и постала просторни елемент рашчлањен по дубини.

У овом примеру, као и у постмодерној архитектури шире, фрагменти историцизма и архетипови архитектонске форме постали су елементи који треба да на асоцијативном нивоу кореспондирају са значењима који доприносе архитектонској саморазумљивости и хуманог осећаја архитектонског простора. Презимање историјске фигурације, постало је предмет слободне реинтерпретације у циљу стварања архитектонске препознатљивости.

Међутим, бројне неумерене, насилне и банализоване интерпретације постмодерног „историцизма”, посебно популарне у нашој средини, учиниле су да се овакав приступ претвори у експлоатацију кича и место неподељеног парадокса; вера да аутентична, и неаутентична, рестаурација архитектонских форми прошлости и традиције може донети нове вредности простору, у нади да су њихова значења и историјске асоцијације саме себи довољне, учиниле су их заправо стварним имитацијама које се ругају управо својим узорима. Зидна опна, још у модернизму ослобођена од конструкције, сада је ослобођена и од унутрашње структуре и програмски оправдане функције, те постаје место за лепљење нових декорација и формалног егзибиционизма. Склоност ка површинској декорацији и површинском историцизму најчешће производи „сценографски ефекат” који не одговара „унутрашњој” логици градње.

Површинска употреба „новог стила”, једно усиљено наметање архитектонске форме без условљеног садржаја, учинили су стварни проблем оваквих приступа; то је својеврсна реторика (квази)стила без стварног садржаја и друштвене подлоге на којој би могао да почива. Такви покушаји, сковани да очувају карактер идентитета прошлости, остављају осећај мешавине наивне површности формализма и експозиције кича. Чак и Чарлс Џенкс, један од кључних теоретских афирматора постмодерних идеја у архитектури, налази да је покрет постмодернизма донео између осталог и један „сурогат културе, истовремене карикатуре прошлости и будућности, надреалистичке фантазије о којој нису маштали ни авангарда ни традиционалисти, а која је одвратна и једнима и другима” (Џенкс 1985: 70).

Међутим, у наведеном примеру објекта Сликарског одсека традиционални елементи прожети су савременим преиспитивањем и, кроз детаље архитектонске форме и материјализације, испољени у циљу физичког уклапања у окружење физичког контекста, са једне стране, а са друге, са циљем симболичког уклапања у контекст и актуелност постмодерног мита. Традиционални елементи архитектонског обликовања, као и концепт материјала и детаља архитектонске форме, интерпретирани су на један критички начин који преиспитује устаљеност и који је Кенет Фремpton означио термином „критички регионализам” (Фремpton 1983).

Кованицу „критички регионализам” први пут су употребили Цонис и Лефавре у напору да се преиспитају многи приступи регионалног и националног стила са краја XIX века (Фремpton 1983: 26). Захтев у овом приступу не подразумева стварање „новог традиционализма” нити контекст „регионалних стилова”, већ критичку самосвест према локалном и традиционалном у сваком појединачном случају, у једној врсти локалног светла којим би се „осветлили” појединачни приступи, било да се ради о обликовању, програму или односу према специфичностима локалне топографије. Површна постмодерност и популистичке фолклорне релације према традицији овде су претпостављене савременом језику који, као једна актуелна културна и практична стратегија, треба да пронађе особености нове архитектуре прилагођене локалном и регионалном.

Културни центар *Тјубау* у Новој Каледонији архитекте Ренца Пијана један је од најпознатијих реализација које су следиле Фремптонове идеје (Финдли 2005: 43). Центар је посвећен борби за самосталност земље и трагању за културним пореклом и идентитетом локалног становништва народа Канак. Концепт архитектуре повезан је са начином на који су традиционално конципирана локална села и манифестује се у интензивном преплитању унутрашњих целина и отвореног простора.

Појединачне форме проистичу из градитељског наслеђа народа Канак и транспонују елементе њихове традиционалне колибе. Објекти су позиционирани у једној оси и граде својеврсну унутрашњу улицу која се може довести у везу са „свечаним алејама”, једним од обележја друштвеног живота њихових села. Сваки објекат је, као физички засебна форма, посвећен посебној функцији центра, чинећи да целина центра непосредно кореспондира са окружењем у преплету отворених и затворених простора.

Специфични однос архитектуре и природе овде је посебно развијен и наглашен представљајући „сећање” на некадашњи начин људског живота и његову изражену зависност од природних услова и окружења. Облици су повезани са природном флором, артикулишући дисперзију и контролисану „разгранатост” дрвене структуре. Форма је слојевита изведена кроз двоструке опне у виду носећих греда и брисолеја, направљених од локалног водоотпорног дрвета. Примењен је систем двоструке фасаде који омогућава систем природне вентилације и регулације микроклимата унутрашњег и заштићеног простора у зависности од јачине ветрова са океана.

Описане референце остварене су на потпуно савремен начин који ствара разлику према традиционалном идентитету, чинећи да тај поступак, кроз актуелну стварност новог центра, не имитира, већ уважава прошлост. Ренцо Пиано приступио пројекту кроз интензивну сарадњу са Албан Бенсом (2000: 207), антропологом локалне средине, у намери да елементима архитектуре повеже формалну концепцију значења са функцијом центра и његовом садржајном основом. Архитекта покушава да кроз савремену архитектуру доминантне културе

Запада, изрази аутентичну културу локалне заједнице, ослањајући се на наративност и специфичност форме. За Пиана је то била прилика да направи својеврстан архитектонски симбол (Финдли 2005: 43). То је приступ испуњен стилизацијом, редефинисањем и дубљим захтевима за дешифровање основа једне древне митопоетичне културе, која у савременом свету глобализације неминовно нестаје.

Иако изведен у једном веома особеном случају, објекат Ренца Пиана осветљава основну стратегију критичког регионализма виђену у начину којим би се, кроз универзалне приступе савремене архитектуре, посредовали елементи изведени из особености конкретног места и локалне традиције. Јасан је скептицизам према банализацији и понављању формалних особености традиционалне архитектуре, али се са друге стране указује на то да одређене особености локалног могу уобличити нешто што би се идентификовало као простор људске појавности, једне хумане архитектуре која ће, посредовањем локално препознатих одлика на изражајном плану, одавати блискост и топлину.

Афирмација критичког регионализма омогућила је да се директније укључе у архитектонски концепт многи појмови који су у апстракцији форме модернизма били занемаривани. Фремpton истиче неколико „тема” на којима заснива овај однос, као што су топографија терена, контекст окружења, климатски услови локације и тектоника форме. То су појмови који истичу посебан случај места (*genius loci*) као покретача једне контекстуализације архитектонског приступа који неће полазити од генерализације или неког универзалног модела, већ од синтезе одређених аспеката локације. Свако место је посебан случај на коме можемо наћи одговоре на услове топографије земљишта, особености микроклимата или начина употребе осветљења и сл. – место је у једном контексту простор за налажење адекватних одговора и начин решавања практичне корисности архитектуре и њене форме.

Управо је архитектонска форма место испољавања и испуњавања ових захтева, али и остварења самосвојне „тектонике”, односно прилагођености појединачној употреби грађевинског материјала и начина њене конструктивности. Адекватна форма мора следити адекватну материјализацију и мора бити иманентна примењеном приступу. Конструктивна поетика форме треба да је контекстуализована према својој употреби и сврси, јер концепт критичког регионализма захтева да се архитектура посматра у оквиру непосредног окружења и да се заснова на искуству конкретног места. Искуство треба да је комплексно, да не укључује само визуелну перцепцију физичких одлика, већ и искуство животне средине, локалне традиције, обичаја и, метафорично речено, специфичних обељја – мириса, слуха и укуса.

Закључак

По својој природи, архитектура увек има контекстуална значења у свом друштвеном оквиру. Међутим, архитекти често већу пажњу усмеравају на сопствено стваралаштво и средства изражавања (оно што је непосредно предмет њиховог рада), него што пролазе кроз интерпретативни однос према контексту друштва и културе. Због тога су архитекти више окренути физичкој форми контекста, онемо што просторно сагледавају као релевантну подлогу сопственог рада и интервенцију у простору.

Са друге стране, критика архитектуре и њено тумачење много више уважавају контекст схваћен на нематеријалан начин. Архитектура се највише

контекстуализује тумачењем, при чему и само разумевање архитектонског концепта повлачи један контекст, одређујући његов опсег и чинећи га могућим; изван тога, архитектура је тек једна самосвојна неозначена појавност. За разлику од неког имагинарног објективног „читања” архитектуре, који би омогућио замишљене стабилне принципе архитектонског „језика”, критички приступ у контексту пружа трансдисциплинарни простор кроз који би се могли установити различити „оквири”, који би трагали за релевантним значењима у тумачењу архитектуре. Зато је тешко установити „контекст” као недвосмисленост, а тиме и само „објективно” тумачење архитектуре као непроменљиве вредности.

У овде анализираним пројектима присутан је интерпретативно схваћен однос према контексту и према архитектонској традицији, односно концепт тражења архитектонских елемената који кроз савремени језик контекстуализују архитектонску форму. Оба примера показују приступ који полази од физичке форме и њене интерпретације, како би се критички преиспитала интерпретација архитектонског наслеђа и односа према конкретном месту. Постигнут резултат учинио је архитектуру актуелним чином савремености, у чијој дубини тињају рефлексije искустава критичког односа према контексту архитектонског наслеђа, физичког окружења, али и културе друштва.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал и Брајсон 2001: М. Бал и Н. Брајсон, *Семioticsка и историја уметности*, Прелом бр. 1, Центар за савремену уметност, Београд, 161–192.
- Бенса 2000: А. Bensa, *Ethnologie et architecture: Le Centre culturel Tjibaou, une réalisation de Renzo Piano*, Paris: Adam Biro.
- Бролин 1988: Б. Бролин, *Архитектура у контексту*, Београд: Грађевинска књига.
- Витгенштајн 1980: Л. Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Београд: Нолит, 1980.
- Волхајм 2002: Р. Волхајм, *Уметности и њени предметии*, Београд: Клио, 2002.
- Еко 2004: У. Еко, *Код*, Београд: Народна књига.
- Иглтон 1983: Т. Eagleton, *Књижевна теорија*, Zagreb: Liber.
- Kaler 1988: J. D. Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford: Blackwell, XIV.
- Калер 2009: Џ. Калер, *Теорија књижевности: сасвим кратак увод*, Београд: Службени гласник.
- Норберг-Шулц 1999: К. Норберг-Шулц, *Егзистенција, простор и архитектура*, Београд: Грађевинска књига.
- Оже 2005: М. Оже, Неместа, *Увод у антропологију напредности*, Београд: Круг.
- Роу и Кетер 1975: С. Rowe and F. Koetter, F. Collage City, in: *The Architectural Review*, 942, Vol. 158, London, 66–91.
- Фремpton 1983: J. Frampton, *Towards a Critical Regionalism, from Foster, Anti-easthetic*, Seattle: Bay Press, 16–30.
- Финдли 2005: L. Findley, *Building Change: Architecture, Politics and Cultural Agency*, London: Routledge.
- Ценкс1977: Ч. Ценкс, *Језик постмодерне архитектуре: Архитектура у временима промене*, Београд: Вук Караџић.

CONTEXT AND CONTEXTUALITY IN ARCHITECTURAL CONSIDERATION

Summery

Using "context" in different forms of creativity (such as architecture) carries the basic settings precisely described in the conceptual dichotomy, assuming a causal relationship which itself imposes. The broad ambiguity of creative meaning only in the specific context can be interpreted with a view to determining the limits of created ambiguity. Unequivocally, the creative work must be contextualized in order to articulate its meaningfulness. In this paper will offer two characteristic examples of architectural buildings constructed during the 1990s. The first is the Department of Painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade (architects Branislav Mitrovic and Slobodan Lazarevic, 1990), and the second is the Jean-Marie Tjibaou Cultural Centre in New Caledonia (architect Renzo Piano, 1993–1998). In the projects analyzed here, there is an interpretatively conceived relationship to the context and to the architectural tradition, i.e. the concept of seeking architectural elements which contextualize the architectural form using contemporary language. Both examples show the approach based on the physical form and its interpretation in order to critically review the interpretation of the architectural heritage and the relationship to the particular place. The achieved result made architecture an act of modernity in the depths of which smolder reflections of experiences of a critical attitude to the context of the architectural heritage, the physical environment, but also the culture of the society.

Keyword: architectural context, contextuality, Branislav Mitrović, Renzo Piano

Milan D. Maksimović



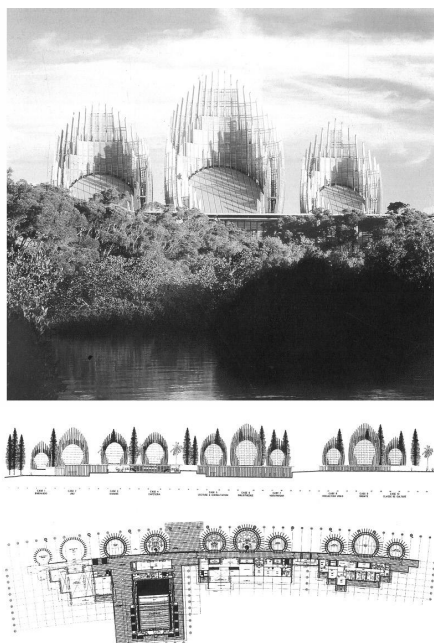
Сликарски одсек Факултета ликовних уметности, архитеката Бранислава Митровића и Слободана Лазаревића. Аутор фотографија: Милан Максимовић.



Сликарски одсек Факултета ликовних уметности, архитеката Бранислава Митровића и Слободана Лазаревића. Аутор фотографија: Милан Максимовић.



Сликарски одсек Факултета ликовних уметности, архитеката Бранислава Митровића и Слободана Лазаревића. Аутор фотографија: Милан Максимовић.



Културни центар *Тјубау* у Новој Каледонији, архитекте Ренца Пиана. Извор: Peter Buchanan, Renzo Piano Building Workshop: Complete Works, London: Phaidon, 2008. pg. 100–101.



Културни центар Тјубау. Аутор фотографија Патрис Морин.
Извор: www.patricemorin.com

Марта Г. НИКОЛИЋ¹
 Универзитет у Београду
 Училишњски факултет
 Катедра за уметничке предмете

ПЕРЦЕПЦИЈА ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ВИРТУЕЛНОГ У РЕАЛНИ ПРОСТОР

У овом раду анализирани су радови и пројекти немачког уметника Арама Бартола, који се, са једне стране, базирају на материјализацији објеката који су претходно дематеријализовани посредством нових медија, а са друге, на испитивању перцепције и промене перцепције дигиталног простора у реални. Наведени аспекти Бартолових радова анализирају се са становишта Мориса Мерло-Понтија и његове теорије перцепције и уз помоћ појмова *простора*, *перцепције* и *оријентације*, како их је дефинисао Брајан Масуми. *Материјализација дематеријализовано*², која је присутна у скоро свим уметниковим радовима, објашњава се кроз Масумијеве појмове *виртуелно*³, *стварно*³ и *реално*³, као и кроз Мерло-Понтијеву теорију перцепције. Стицање искуства у сајбер- и стварном простору које се преплиће у Бартоловим радовима и перформансима, одговара Масумијевим размишљањима о *оријентацији* и *перцепцији* простора. Прожимањем физичког са дигиталним простором у пројектима овог уметника истиче се начин на који перципирамо себе у виртуелном свету и како нас оно управља и учи сналажењу у реалном простору.

Кључне речи: Арам Бартол, виртуелно, стварно, реално, материјализација дематеријализованог, феноменологија перцепције, перцепција простора

Да би се разумео утицај дигиталних медија на нашу перцепцију, неопходно је посматрати технологију и човека као велику мрежу сачињену од преплета међусобних веза и интеракција. Човек, са једне стране, стоји иза технологије, он је развија, мења, њоме управља, али, са друге стране, његова перцепција (простора и времена) постаје условљена управо технолошким променама. Треба имати у виду и чињеницу да дигитални медији не утичу директно на човека, већ посредно, преко њихових аналогних појавности или, према речима Брајана Масумија, (Brian Massumi)², „дигиталне технологије су повезане са потенцијалним и виртуелним само кроз аналогно” (Масуми 2002: 138).

Утицај дигиталних технологија на свакодневни живот човека, поставља питање перцепције објеката стварности и начина на који стичемо искуство у тој стварности, доживљавамо стварност и сазнајемо о њој. Фасцинацијом перцепције у целини посебно се бавио Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty)³. Његова теорија перцепције важна је за разумевање уметничких радова Арама Бартола (Aram Bartholl)⁴. Док се Мерло-Понти бави природом наше

1 tuimartanikolic@gmail.com

2 Канадски теоретичар друштва у чије широко поље интересовања спада уметност, архитектура, политичка теорија, културалне студије и филозофија.

3 Француски феноменолог посебно значајан због теорије перцепције објашњене у књизи *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. На српском језику (в. Мерло-Понти 1978).

4 Арам Бартол (1972) је немачки уметник који је активан од 1995. године, а с обзиром на чињеницу да потиче из поља архитектуре, његова главна преокупација јесте испитивање односа између дигиталног и физичког, свакодневног простора. Његови радови приказивани су на

перцепције, Масуми, дефинисањем перцепције простора и оријентацијом у њему, примећује да се ово обликовање наше перцепције дешава не само на пољу телесног, већ и на културалном плану.

По Норману Брајсону, између субјекта и света (реалности) налазе се многи дискурси који конституишу потенцијалну визуелност; визуелно се показује као културална конструкција или продукција одређеног смисла и, прецизније, смисленог оквира (контекста) сваког појединачног виђења (Шуваковић 2011: 766).

Радови Арама Бартола искорачују из оквира нових технологија, и у буквалном и у концептуалном смислу, јер самим тим што се не бави технологијом директно, он може да детектује промене које се услед ње дешавају, како на просторно-перцептивном тако и на друштвено-економском пољу.

О радовима Арама Бартола

Арам Бартол усмерава своје радове на међусобне релације интернета, културе и реалности⁵, као и на начин на који се саодносе са публиком. Иако већина његових радова није резултат рада са новим медијима⁶, већ у аналогним, његова инспирација јесу управо творевине које настају у дигиталној ери. Бартол најчешће експериментира са ситуацијама преузетим из дигиталног окружења и репродукује их у физички простор. Његови пројекти су прожети идејом о материјализовању објекта из дигиталне (онлајн) реалности и имају у себи изражену „уради сам“ ноту, која одговара концепту корисника који постаје аутор и креатор сопственог идентитета.

Пројекти Арама Бартола најближе се могу одредити као интерактивни перформанси, инсталације, интервенције у градском/јавном простору. *De_dust* (Бартол 2004) (сл. 1) и *Dust* (Бартол 2011) (сл. 2) представљају материјализацију сајбер-простора једне од најпознатијих и најигранијих FPS⁷ видео игара – *Counter Strike*. *De_dust* је јавна инсталација, која се састоји из великог броја сандука чија је површина идентична дрвеној текстури сандука из видео игре на којој се виде и увећани пиксели. Као напомена уз сам рад стоји уметничково објашњење о улози и функцији дрвених сандука у самој игри, који од објекта за паковање у физичком свету постају дизајнерско решење простора игре који компликује играчево кретање кроз игру. Сандуци у видео игри настају као симулација сандука из физичког света, док се у Бартоловом пројекту они материјализују и „враћају“ физичком, аналогном свету. *Dust* је осмишљен као велика јавна скулптура која материјализује најчешће играну мапу исте видео игре. Овом макетом Бартол подвлачи чињеницу да је једна од главних стратегија побеђивања у овој игри управо познавање њеног сајберпростора, а архитектуру компјутерских игара и мапа посматра као делове заједничког (колективног) искуства и културалног знања.

интернационалним уметничким фестивалима који се баве новим медијима (*Ars Electronica*, *Transmediale Berlin*, *Futuresonic Manchester*, *Eyebeam New York*, *eArts Shanghai*, *Videotage Hong Kong* и др). Од 2009. године члан је интернет базе *Free Art and Technology (FAT Lab)*.

5 Реалности из перспективе човека.

6 Сам термин *нови медији* описује се на разне начине. Према Криберу и Мартину (Creeber & Martin) *нови медији* постају термин који људи најчешће користе да опишу дубоке промене у електронској комуникацији до којих је довела дигитална технологија осамдесетих година XX века. Тери Флу (Terry Flew) пише о новим медијима као о комбинацији рачунарства (computing) и информационе технологије, комуникационих мрежа и дигитализованих медија и информационог контекста. (уп. Крибер, Мартин 2009 и Флу 2005).

7 Скраћеница од *First Person Shooter*.

Просторне перцепције *виртуелног* и *стварног* света се мешају и преплићу у играчевом (шире корисниковом) искуству и свести:

Милиони играча деле искуство исте компјутерске игре и 3Д простора у којем су 'живели' значајан период својих живота. Мапа компјутерске игре попут 'de_dust' чини се много реалнијом од многих других места на свету као што су вештачки изграђена места попут супермаркета, аеродрома или градова као што је Дубаи. [...] Направљена од бетона у пропорцији 1:1, мапа постаје уметничко дело и музеј за игру у исто време. Посетиоци су позвани да се прошетају у материјализованој виртуелности и доживе учитани простор игре у физичкој реалности. На нивоу апстракције сви делови мапе ће бити направљени од бетона (без боје и текстуре) и представљаће окамењени тренутак културалне тековине видео игре (Бартол 2011).

Пројекат *Map* (Бартол 2006) (сл. 3) настаје на сличан начин, с тим што као полазиште има виртуелне маркере који се могу видети на Гугловом мапама. Маркери у облику шпенадла (стилизоване виртуелне шпенадле које настају по узору на стварне) су графичке иконе које приликом претраживања мапа и промене пропорција увек остају исте величине и које, чак и у дигиталној реалности имају своју сенку (која упућује на реалне објекте).

Предмет Бартолове инспирације нису нужно објекти из симулиране реалности који су настали по узору на стварне објекте. Он материјализује и оне симболе/објекте који су карактеристични само за одређену игру или интерфејс. Тако су настали радови попут: *Speed* (Бартол 2006) (сл. 4), који подразумева ознаке на путу по узору на ознаке из игре *Need for Speed*, радионице *Chat* (Бартол 2007) (сл. 5) и *WoW* (Бартол 2006) (сл. 6), у којима настају носиви материјални „облачићи” за вербалну комуникацију. Уношењем „лебдећег” надимка у свет ван игре, имена учесника постају део јавног простора, а учесници ходају испод свог надимка. У току радионица овог типа учесници су у позицији извођача јер својим биолошким, физичким телима изводе ситуације које су типичне за сајбер-простор, чиме се ствара веза између искуства које су стекли у сајбер-простору и искуства које имају у стварном, свакодневном простору. Бартол ово потврђује речима: „Мислим да онлајн светови игара имају велики утицај на то како играчи перципирају своју реалност. Постоји промена између реалног и виртуелног света која није видљива. [...] Светови игара се држе екрана али су веома велики у умовима играча” (Гловер 2011). Смештајући виртуелне светове у реалност, Бартол овде истиче утицај видео игара на играчево доживљавање света, било сајбер било стварног.

Перцепција транспозиције виртуелног у реални простор

Бартол пројектима поставља питања природе човекове перцепције: шта је реални а шта виртуелни простор, као и где је граница између та два простора/света/живота.

Перцепција, како је Мерло-Понти дефинише у *Феноменологији перцепције*, представља наше предреклексивно телесно учествовање у свету и уједно разумевање тог истог света, који није спољашњи објект о којем ми размишљамо, већ оно што ми настањујемо. Перципирати ствари, значи доживети их, а у самом процесу перципирања, фундаменталну улогу Мерло-Понти даје *телу* и саодношењу тела са *простором*. Мерло-Понти испитује тело у његовом физиолошком, психолошком, сексуалном и експресивном смислу, на основу чега гради своје виђење: „Властито је тијело у свијету као срце у организму: оно непрекидно

одржава у животу видљиви призор, оно га оживљава и изнутра храни, оно твори с њиме један систем” (Мерло-Понти 1978: 217). У односу тела и простора, тело је дефинисано својим задацима, његово место зависи од ситуације у којој се налази. Према томе, тело није у простору, већ је његов део, или речима Мерло-Понтија, „оно припада простору (оно је просторово)” (Мерло-Понти 1978: 163).

За разлику од других објеката које тело увек може престати да перципира, оно је то, које је непрестано перципирано. Са друге стране, Мерло-Понти износи чињеницу и да тело „[...] пребива на рубу свих мојих перцепција, да је оно *са мно*” (Мерло-Понти 1978: 105). Средство за упознавање људског тела (било свог или тела другог) Мерло-Понти види у самом искуству доживљавања тела, у његовој перцепцији. Дефинишући тело на тај начин, субјект, перципирајући објект, перципира и самог себе: „Ја сам, дакле, своје тијело, бар сасвим онолико колико имам неко искуство, и обрнуто, моје тијело је као неки природни субјект, као нека привремена скица мога тоталнога битка” (Мерло-Понти 1978: 213). Другим речима, важну улогу у перципирању себе и тела има сећање и искуство из прошлости. Мерло-Понти искуству придаје велики значај. Асоцијације, „као централни феномен перцептивног искуства” (Мерло-Понти 1978: 69) настају на основу посматрања сопствених мисли и осећања. С друге стране, сваки субјект, на основу личног искуства, културе, образовања, схвата објект на различите начине. Међутим, у ситуацији када исти субјект поновно перципира исти објект, његово перципирање биће различито, јер се до следећег перципирања његово искуство и знање умножило. На тај начин могуће је формирати мноштво слика (Маршал 2008). То значи да слика могуће стварности може варирати између различитих посматрача, будући да сваки појединац поседује своју слику стварности.

„Све оно што се види дубоко је условљено опажањем истих или сличних објеката у претходном искуству. [...] Процес перципирања неког објекта укључује сва дотадашња сазнања и представе, сећање, поређење са прошлим искуством, па самим тим омогућава да се идентификује, интерпретира и допуни раније виђено” (Маршал 2008: 71–93).

Због тога стварање различитих перцептивних слика зависи од контекста, времена, али и од особе која перципира, односно од његовог искуства. Самим тим, јавни простор Бартолових радова, изазивајући знатижељу посматрача, постаје место коезистирања и евоцирања сећања и грађења доживљаја унутар перцепције. На овај начин оставља се отворен простор посматрачу за нова сазнања и надограђивање доживљаја.

Брајан Масуми бави се тумачењем перцепције простора, који повезујемо са простором у којем Бартол смешта своје уметничке радове. У својој књизи *Parables for the virtual: movement, affect, sensation* (Масуми 2002) покушава да одгнетне како човек, урођен у своју виртуелност, производи искуство реалности (једно од бесконачних верзија могућих искустава) и, у односу на то, како то искуство *реално* постаје његова сопствена реалност. Масуми уводи појмове *виртуелно*, *реално* и *стварно*. Према његовом тумачењу, *виртуелно* и *стварно* су делови *реално* (*real*). *Виртуелно* се односи на апстрактни простор који постоји у нашим умовима, а који се састоји из (мање или више свесних) процеса виртуелног мишљења које се дешава у области што ју је тешко објективно материјализовати или описати. Иако је *виртуелно* недоступно за наша чула, Масуми говори о могућности његовог сагледавања и схватања кроз конструисање и умножавање слика. Насупрот њему стоји *стварно*, као оно што је човеку познато и доступно

чулима. Дакле, *стварно* је оно што постоји из човекове перспективе, што уједно не пориче постојање виртуелног и реалног, већ само указује на њихову невидљивост у односу на човека као референтну тачку. *Реалност* је комплексна, многобројна и, такође, недокучива. Човек, не само да није у стању да одједном сагледа и перципира ту многострукоост већ је његовом телу и његовим чулима, кроз доживљавање конкретног искуства, увек доступна само једна слика реалности.

Дакле, и Брајан Масуми и Морис Мерло-Понти закључују исто: полазећи од перцептивног искуства, сваки појединац сагледава реалност на другачији начин односно сваки појединац у себи носи своју оригиналну слику виђења истог. Посматрано из угла радова Арама Бартола, уметник брише границе између виртуелног и реалног. Суочавајући искуство у реалности са сналажењем појединца у сајберп-ростору, Бартол истиче повезаност ова два света:

„Заједнички именитељ свих мојих радова је идеја уношења понашања и принципа, који припадају дигиталном свету, простору података, у физички, аналогни свет. [...] Покушавам да истражим бројне планове реалности у којој живимо. Покушавам да нађем нове начине за повезивање ових различитих области. На пример, ја трансформишем елементе, понашања или предмете са посебним особинама из светова видео игара у 'реални' свет” (Брукер-Коен 2006).

Поменути однос реалног и дигиталног света и простора може се објаснити преко Масумијевог тумачења *перцепције простора* и *оријентације* у њему. *Перцепција* представља спој онога што човек осећа и његовог тела, које постоји у простору, и које се, као такво, креће. Важна теза Масумијеве студије јесте да се перцепција заснива на учењу⁸, стога и на искуству, те што је јача повезаност са претходним слојевима искуства, то је перцепција интензивнија. Искуствени слојеви, који се временом акумулирају, најчешће остају виртуелни, а актуализују се само повремено, када их одређени догађај призове.

Што се тиче *оријентације* у простору, према Масумију, наше оријентацијске способности комбинују ресурсе из две различите искуствене димензије: самореференцијалне (*self-referential*) и егзореференцијалне оријентације (*exo-referential*). Самореференцијалну оријентацију поседују многе животиње, док је код човека она уско везана за навике, као и за радње које се обављају несвесно, механички. Њена улога јесте у мерењу и декодирању простора у којем се тело оријентише. Егзореференцијална оријентација региструје удаљености предмета и објеката од ока, као и оријентире у простору. Ова два система су у синестезијском⁹ односу у којем кофункционишу и међусобно се прожимају и коригују.

Масуми истиче да је наше искуство простора највећим делом самореференцијално, нешто мање егзореференцијално и, понегде, „пресечено” халуцинацијама¹⁰ (погрешним читањима позиције у простору).

8 Као аргумент, он наводи примере из медицинске праксе у којима су пацијенти излечени од слепа морали да науче да своју пажњу фокусирају и да издвоје облике из „површине интензитета”, другим речима, морали су да науче да виде (уп. Масуми 2002: 156).

9 Масуми даје ново виђење синестезије, кључног феномена за процес перцепције. На основу примера из медицинске праксе, он редефинише међусобни однос чула мењајући термин коезистенције чула у прикладнији термин – *кофункција* (co-function). Такође додаје, да је за кофункционисање чула неопходно да постоји „виртуелна чистоћа сваког чула понаособ” – диференцијација, као и виртуелност управљања њима – интеграција. (в. Масуми 2002: 157).

10 За Масумија снови и халуцинације (било изазване или патолошке), такође су део реалности. Халуцинације представљају прекорачење видљивог у смислу искуственог превида/омашке (oversight) или вишка (excess) видљивог. С обзиром на подједнаку припадност реалности,

Примена ових сазнања на видео игре и дигитално окружење доводи до закључка да играч/корисник најпре учи да перципира сајбер-простор. Вежбама, односно гомилањем искуствених слојева, његово играње/сналажење постаје боље, а перцепција сајбер-простора интензивнија. Са Бартоловим радовима иде се корак даље, јер се стечено искуство из сајбер-простора преноси на стварни простор. Другим речима, материјализовани сајбер-простор омогућава призивање и конкретизовање слојева искуства, које је човек као играч/корисник временом стекао. Перцептивна и визуелна оријентација функционишу и у сајбер-простору и омогућавају да се временом играч/корисник сналази по навици (механички), стварајући виртуелне менталне мапе тог простора.

Закључак

Повезујући виртуелни и реални простор, уметнички радови Арама Бартола указују на свеprisутност дигиталног простора у свакодневном животу. Нико данас не може поставити границу краја једног простора и почетка другог. Класична разлика између дигиталног и аналогног, реалног и виртуелног, онлајн и офлајн, више не постоји. Ти светови се комбинују и прелазе један у други, а ми смо у центру тих дешавања.

Бартолово стварање физичких предмета од дигиталних (нематеријалних) симбола, поставља питање онтологије самих предмета и начина на који перципирамо себе и објекте око себе. У контексту перципирања стварности, Морис Мерло-Понти указује на међусобно прожимање сећања претходног искуства субјекта који перципира и грађења нових доживљаја и сазнања о перципираном. На тај начин сваки субјект уноси своје искуство о виђеном, чиме се ствара мноштво различитих перцептивних слика.

Масумијева теорија омогућава сагледавање дигиталног оригинала и његове материјалне копије као две различите, али подједнако легитимне, појаве реалности. Њихово преплитање долази до изражаја приликом процеса перцепције простора, односно, дешава се у свести онога који перципира, што се повезује са Понтијевом феноменологијом перцепције.

У зависности од тога да ли реципијент (конзумент) поседује слојеве искуства стечене у сајбер-простору, оригинал и његова копија биће различито прочитани и перципирани. Наиме, особи која није упозната са дигиталним окружењем, које је полазна тачка Бартолових радова, материјализовани објекти (копије) изгледаће као оригинали. Насупрот томе, перцепција конзумента дигиталног окружења биће, на основу свог претходног искуства, много интензивнија.

ЛИТЕРАТУРА

- Крибер, Мартин 2009: G. Creeber, R. Martin (Eds.), *Digital Cultures: Understanding New Media*, Open University Press.
- Маршал 2008: G. J. Marshall, *A Guide to Merleau-Pontys Phenomenology of Perception*, Marquette University Press.

Масуми закључује да је готово немогуће направити јасну разлику између халуцинација и перцепције (в. Масуми 2002: 155–156).

- Масуми 2002: В. Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, London: Duke University Press.
- Мерло-Понти 1978: М. Мерло-Понти, *Феноменологија перцепције*, Сарајево: ИП Веселин Маслеша.
- Флу 2005: Т. Flew, *New Media: an introduction*, Oxford University Press.
- Шуваковић 2011: М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд: Orion Art.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ:

- Бартол 2004, објашњење јавне инсталације *de_dust*. <http://datenform.de/dusteng.html>. 21. 4. 2017.
- Бартол 2011, објашњење мапе *Dust*. <http://datenform.de/dust-rhizome-eng.html>. 22. 4. 2017.
- Бартол 2006, објашњење јавне инсталације *Map*. <http://datenform.de/map.html>. 23. 4. 2017.
- Бартол 2006, објашњење светлосне инсталације *Speed*. <http://datenform.de/speedeng.html>. 1. 4. 2017.
- Бартол 2007, објашњење социјалне интервенције *Chat*. <http://datenform.de/chateng.html>. 21. 4. 2017.
- Бартол 2006, објашњење јавне интервенције *Wow*. <http://datenform.de/woweng.html>. 23. 4. 2017.
- Брукер-Коен 2006, интервју са Арамом Бартолом о уметниковим радовима. *Gizmodo Gallery: Aram Bartholl Sees in FPS Mode*, <http://gizmodo.com/203130/gizmodo-gallery-aram-bartholl-sees-in-fps-mode?tag=gadgets&tag=games>. 26. 4. 2017.
- Гловер 2011, интервју са Арамом Бартолом о уметниковим радовима. *Artist Profile: Aram Bartholl*. <http://rhizome.org/editorial/2011/aug/24/artistprofile-aram-bartholl/>. 21. 4. 2016.

PERCEPTION OF THE VIRTUAL SPACE TRANSPOSITION INTO THE REAL SPACE

Summary

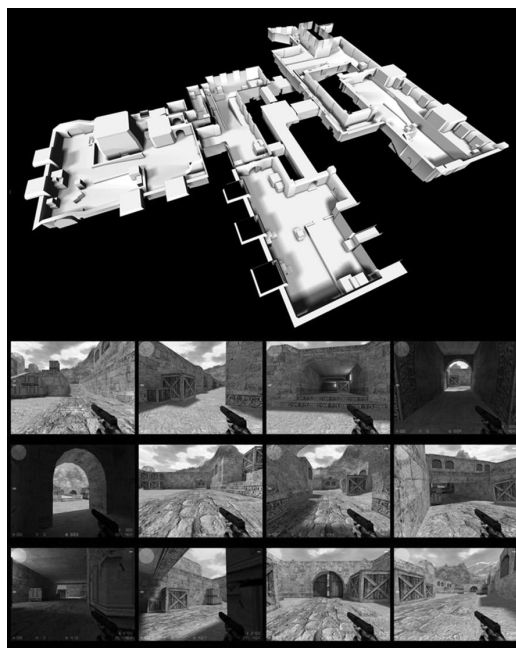
The essay focuses on analyzing the works and projects of a German artist, Aram Bartholl, which are based on object materialization preceded by its dematerialization with the use of new media on one hand, while on the other it deals with questioning the perception and the change of the digital space perception into the reality. The aforementioned aspects of Bartholl's works are analyzed from Maurice Merleau-Ponty's point of view and his theory of perception, but also with the use of terms of *space*, *perception* and *orientation* as defined by Brian Massumi. The *materialization of the dematerialized* is immanent to almost all of the artist's works and is explained with Massumi's terms of *virtual*, *actual* and *real*, as well as with Merleau-Ponty's theory of perception. Gaining experience in both cyber and real space, which are intertwined in Bartholl's works and performances, corresponds to Massumi's thoughts on space *orientation* and *perception*. The overlap between the physical and digital space in the projects of this artist emphasizes the way people perceive themselves in the virtual world and the way it guides them through the real space.

Key words: Aram Bartholl, virtual, actual, real, materialization of the dematerialized, phenomenology of perception, space perception

Marta Nikolić



Сл. 1. *de_dust* (јавна инсталација, 2004, <http://datenform.de/dusteng.html>)



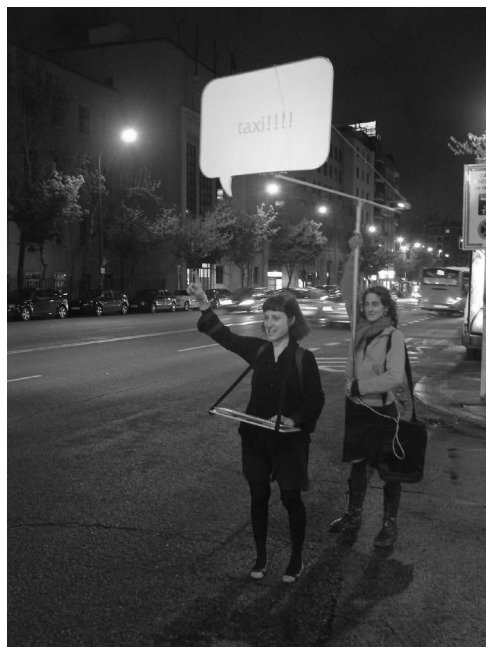
Сл. 2. *Dust* (реплика мапе компјутерске игре *Counter Strike*, 2011, димензија 115x110x15m, <http://datenform.de/dust-rhizome-eng.html>)



Сл. 3. *Map* (јавна инсталација, 2006–2013, димензија 600x350x35cm, <http://datenform.de/map.html>)



Сл. 4. *Speed* (јавна светлосна инсталација, 2006, <http://datenform.de/speedeng.html>)



Сл. 5. *Chat* (друштвена интервенција, 2008, <http://datenform.de/chateng.html>)



Сл. 6. *WoW* (радионица и јавна интервенција, 2006–2009, <http://datenform.de/woweng.html>)

Melinda KOSTELAC¹
Akademija primijenjenih umjetnosti
Sveučilište u Rijeci
Katedra za grafiku

„MADONNA DEL MARE” I „DJEVOJKA S GALEBOM – POZDRAV MORU” – KOMUNIKATIVNI PROSTORNI DISKURS SKULPTURALNOG PROGRAMA OPATIJE (1893–1951–2016)

Cilj teme je pojasniti komunikativni diskurs dviju opatijskih skulptura, „Madonne del Mare” (1893–1951) i „Djevojke s galebom”, te rasvijetliti povijesni kontekst skulpturalnih programa. Ujedno se razmatra problematika (izmjene) uloge javne skulpture, gdje gubitak izvorne lokacije utječe na složenost njezinog istinskog odčitavanja. Restitucija umjetničkopovijesnog konteksta „Madonne del Mare” traži razrješenje; „Djevojka s galebom” (1952) naizgled tek simbol opatijskog lječilišnog turizma donosi dublju ikonografiju, te stoji na izvornoj lokaciji „Madonne”. Kronologijom zatečenih stanja analizirati će se diskurs izvorne ideje oba djela, te iznijeti dosad neobjavljene teze i saznanja o kulturnoj ostavštini i uplivu dva umjetnika u kontrastiranim društvenim epohama.

Cljučne riječi: skulptura, komunikacijski diskurs, povijest, amblematika, restitucija

Uvod

U svojoj je bogatoj turističkoj povijesti tijekom posljednjih desetljeća Opatija razotkrila mnoge povijesne, društvene i umjetničke kuriozitete. Većina tih kurioziteta s vremenom izrasli su u znamenitosti i postali popularizirane, te se naveliko, ponekad sa ishitrenom sigurnošću, iznose putem raznih internetskih portala i ostalih medija. Štoviše, u informatičkoj prezasićenosti današnjice, što je prostor sam za sebe, stječe se dojam sigurne stvarnosti u kojoj su već poodavno ispisane, „utvrđene” činjenice, kojima se nema više što dodati niti oduzeti. S druge strane, iznenađuje činjenica kako isti izvori često obiluju netočnostima. Jedna od takvih tema zavrjeđuje posebnu pažnju. To je opatijska „Madonina”, odnosno „Madonna del Mare” (1893, slika 1), koju posjetitelji Opatije danas razgledavaju kao istaknutu pozlaćenu repliku – refleksiju dijela izvornog skulpturalnog programa ispred crkve Svetog Jakova, dok se sam original može razgledati u predvorju Hrvatskog muzeja turizma (opatijskoj Villi Angiolini), lišen bilo kakvog, a posebno izvornog konteksta. Pozlaćena replika reprogramirala je kip Madonne del Mare u mješavinu reprezentativne parkovne i religijske skulpture, ne glumeć samo prvotnu lokaciju, već i otuđivši je od njene suštine.

Opatijska „Madonna del Mare”, odnosno Madona ili „Madonnina”, kako joj mnogi Opatijci tepaju, prava je heroína aukcijskih internet portala razglednica i fotografija Abbazie² (v. Zakošek 2005: 22) na prijelazu iz 19. prema 20. stoljeću; svi su je kolekcionari prepoznali kao povijesni brand izvornog „Kurorta”, opatijskog „lječilišnog vrta”, koji raste od 1883. godine (Kurort, odnosno lječilišni vrt termin je kojeg koriste dr

1 Akademija primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, Slavka Krauzteka 83, Rijeka 51000, kostelacm@apuri.hr, melindakostelac@gmail.com

2 Stari naziv malog mjesta iz vremena političke ingerencije austrijske monarhije, vidi, Zakošek B., Opatijski album – dugo stoljeće jednog lječilišta, Državni arhiv Rijeka, 2005.

Cohn i dr Glax, osnivači lječilišnog turizma Opatije), aludirajući na jedinstvenu cjelinu klimatskog podneblja mediteranske klime prožeta florom krša Sjevernog Jadrana i specifičnom hortikulturom koja je Opatiji donijela slavu. (V. Cohn, Loew L. i dr. 1906: 11). Dok na toj izvornoj poziciji već 65 godina pažnju plijeni jedna druga morska heroína: „Djevojka s galebom”, odnosno „Nimfea – Pozdrav moru” – kipara Zvonimira Cara (1951–1953.) „Madonna del Mare” u predvorju Vile Angioline zapravo traži adekvatnu, ambijentalnu, distantnu pozornost, koju joj iz objektivnih zadatosti navedeni prostor ne može pružiti, ali se kip barem obznanjuje, pohranjuje, hraneći ljubopitljivost posjetitelja, flankirana noćnom reprodukcijom svoje izvorne pozicije.

Mnogo se toga može čuti u pričama ako se danas stoji uz „Djevojku s galebom” (slika 2), što turisti lako upijaju; uglavnom se, posebno kod „priručnih” vodiča, radi o puno izmišljenih ili iskrivljenih detalja povijesti lokaliteta od davnina kršten kao Puntica. Povijesti obje skulpture, međutim, dijele snažnu sudbinsku povezanost, zrcale povijesne epohe Opatije i stoga zavrijeđuju jasnu narativnu restituciju za svakog čitatelja ili pripovijedača, ili onih koji će to tek postati. U svakom slučaju, nadopuna postojećih činjenica obogaćuje auru kulture grada.

Posveta nestanku u moru – nadgrobni spomenik Madonne del mare (1891–1951)

Opatija je krajem 19. stoljeća doživjela naglu pojavu i procvat turizma, zahvaljujući uspješnoj strategiji dioničara Južnih željeznica, austrijskih poduzetnika mahom povezanih sa samim prijestolonasljednicima monarhije u Beču. Južne željeznice 1973. grade željezničku infrastrukturu iz Beča za Rijeku, i ujedno intenzivno istražuju specifičnosti krškog terena kojeg krče za prugu. Stručnom timu vjerojatno je zastao dah od panoramskog pogleda kakvog nudi Kvarnerski zaljev gdje u sjeni padina Učke ispod prastare srednjovjekovne općine Veprinac stoji samostan okružen sitnim zaselcima. Tako *SudBahn Direktion* 1882. otkupljuje Villu Angiolinu i teritorij sviju čestica uz obalu, od opatijske luke do današnje Slatine, gdje grade prve hotelske kapacitete, Quarnero (1884) i Stephanie (1886) zajedno s četrdesetak drugih pansiona. Nagla ekspanzija turizma oslanjala se na termalni, lječilišno-medicinski boravak, te se broj turista počeo eksponencijalno povećavati. Ako je Abbazia (Opatija) krajem osadmesetih 19. stoljeća imala 112 stanovnika, početkom 1900. ta općina broji već 1200 žitelja i demografski zauvijek nadmašuje obližnje Volosko, kojem tada pripada. Mahom Opatiju nastanjuju imućne ugledne obitelji, pripadnici protestantske i židovske zajednice, koji stvaraju jednu novu visokourbaniziranu panoramu. Među uglednijim obiteljima bila je i ona obitelj Kesselstadt, izravno involvirana u scenarij kipa „Madonne”. Upravo je njihova obiteljska drama na moru vrhunac porteta ondašnje Opatije, one u čijoj su morskoj i klimatskoj blagodati mnogi odlučili boraviti i dulje vrijeme, te u posjedu zadržati velebne vile. Turizam je cjelogodišnje, a ne tek sezonske naravi. Znatno je tome pridonijela gradnja šetnice uz more poznatog opatijskog lungomarea, uz koju je skulptura „Madonne” ciljano smještena.

U svojem je izvornom postavu i programu autentični posvetni spomenik, djelo Hansa (Johanna) Rathauskog (1893), kipara iz Graca (1858–1912), izrađena kao privatna narudžba i donacija općini Volosco – Abbazia. Planski pozicionirana na stjenovitom rtu, a postavljena povodom morske pogibije i nestanka Arthura Graf. Kesselstadta, „Madonna” je u svojem istinskom ambijentu predstavljala spomen i društveni trenutak, zapis. Opatijska „Madonna del Mare” vrlo je brzo pridobila na popularnosti, jer se žarište turizma odvijalo upravo u tom mikrolokalitetu, Puntice i Portića (male

opatijske drevne lučice iz kojeg „barkajoli” – veslači drvenih barki i danas, isplovljavaju). Lokacija rta odabrana je s obzirom na to da je otud obitelj Kesselstadt isplovila na Uskršnji petak, 27. ožujka 1891., prema prigodnom blagdanskome velesajmu u Voloskom, usprkos najavi „nevere” i uzburkanog mora³. Plovidba veslima nije trebalo trajati dugo ali tročlanu obitelj i dva barkajola neočekivano su snažni morski valovi odgurili u suprotnom smjeru. U jednom trenutku barka se već našla na otvorenom moru na potezu ispred luke Ičići, gdje se i prevrće. Sve su to posvjedočili nemoćni promatrači s lungomarea, dok su u spašavanje odmah krenule dvije barke. Spasioci najprije iz nemirnog mora vade sina, vojnog kadeta Giorgio Friessa, koji u agoniji spašava majku grčevito držeći njeno tijelo. Tijelo grofa Artura Kesselstadta nikad nije pronađeno, iako se potraga za istim nastavila još naredna tri dana. Grofica Anna Friess Kesselstadt podliježe morskoj traumi naknadno, u obiteljskoj vili. Za nju je njena majka organizirala izuzetno posjećen posljednji svečani ispraćaj prije pogreba u rodnom zavičaju. Obitelj naknadno odlučuje da se na mjestu kobnog isplovljavanja postavi posvetni spomenik, koji ukazuje na neprežaljeni gubitak, na opasnost mora, i posvetom omogući vječni spokoj nestalima u moru. Tako na hridima Puntice, dvije godine nakon pogibije, niče „Madonna del Mare”, kakva nas danas dočekuje na grafičkim reprodukcijama s kraja 19. i početka 20. stoljeća, votivni svetački lik okrenut ka moru. Volumen kipa odiše berninijevskim reminiscencijama, dok se s „kopnene” strane ukazuje kao puna, stilizirana, nerazigrana silueta. Na dnu draperije s lijeve stražnje strane kip je šetačima otkrivao duž lungomarea položeni heraldički znamen obitelji i palmin list, dok motivom oblaka poput položenog plašta na kojem „Madonna” stoji, te simbolom križa, priziva svetost posvetnog natpisa o pogibiji.

Svima koji su otad oplovljavali oko Madonne, ili se spuštali na samo stijenje blizu kipa, mogli su primijetiti da je također u program samog postolja, ispod kubičnog masivnog kamena s južne strane uz posvetnu ploču Rathausky uglavio visoki reljef, prikaz prazne barke koja pluta na pjenovitim valovima bez putnika, upozorenje koje govori više od bilo kojih riječi. Štoviše, reljefni prikaz dodatno drammatizira sam prikaz *Madonne* na vjetru, izrađene od solidnog betona, što je ondašnja učestala praksa, posebno u slučaju nadgrobnih spomenika. Desetljećima je kip odolijevao vremenu i moru, stvorivši uspješnu ambijentalnu scenografiju s krškim stijenjem i oplemenivši cijeli lokalitet do naboja potpune atrakcije. I premda posvećen tragičnom događaju, „Madonna del Mare” prerasta u zaštitni znak Abbazie, a rt Puntice zauvijek određuje kao glavnu vedutu Opatije. Iznad „Madonne” na jednom od razglednica (tiskovnih fotoreprodukcija), razapeti čelični konopi nekoć su držali i stup – moguće i osmatračnicu protiv nevera na horizontu Velih, Srednjih i Malih vratiju Kvarnera, jer intenzitet putničke (dokone ili nužne) plovidbe morem na prijelazu stoljeća ujedno dodatno pojašnjava postavljanje „Madonu od mora”.

Kako je sve navedeno nestalo? Preko noći komercijalni tisak „kartolina” i brojni prikazi kipa „Madonnine”, kromolitografskih tiskovina razglednica, srebrnih koloida fotografija i novina postaju zapravo presudne za valjanu rekonstrukciju jedne specifične zagubljene cjeline. Štoviše, ta se cjelina nije odražavala samo na stjenovitu turističku atrakciju, već otkriva dublji, intrigantni autorski potpis.

Razglednice „Madonnu del mare” rado prikazuju uz dramatične prizore obijanja valova juga, koji preuzimaju ulogu priziva inscenacije drame na moru iz prošlosti, te odvraća pažnju od akustike prostora lučice s onim parka Svetog Jakova u neposrednoj

3 Nepoznat autor, novinski članak, La Bilancia, 1891., ožujak, broj 70, str 5, Tiskara: Stabilimento tipografico fiumano, Fiume (Rijeka), Arhiva Sveučilišne knjižnice Rijeka

blizini. Reprodukcijske „Madonne” s frontalne strane razotkrivaju da je u kip ugrađen još jedan ključan element, onaj koji ga vrlo suptilno povezuje s drugim skulpturalnim programom istog autora, „Heliosa i Selene” upravo u obližnjem parku. Ključna poveznica oba programa je ona alegorije vjetrova, u Madonninom slučaju, snažnog jugozapadnjaka, scirocca. To je očito u finom nagibu Madonnine figure u gornjem dijelu tijela, ali ponajviše u istančanoj dramatici ritma njene draperije i naposljetku, izvornom položaju ruku koje nagli udar vjetra prekida u molitvenom stavu (slika 3). Upućenog gledatelja ova asocijacija „vjetrovno portreta” upisanog u svetački lik dodatno intrigira, jer doista poziva na skulpturalnu povezanost s Rathauskijevim programom fontane u neposrednoj blizini. Fontana „Heliosa i Selene (Dan i noć)” izrađena je kao slavljenički simbol prvog distribucijskog vodovoda izvora Učke 1889. godine, koji se koristi i danas, dakle, samo četiri godine prije „Madonnine”. U alegorijskoj igri dualnosti muškog i ženskog lika „Heliosa i Selene” (slika 4), (Dana i Noći, Sunca i Mjeseca), i sveopćeg dijagonalnog kovitlaca kozmičkih mijena koji priziva manirističke kiparske citate, draperije, geste i položaj likova također odražavaju alegoriju specifičnog vjetra, jutarnju i večernju „tramontanu” sjeverac koji puše redovito u Kvarnerskom zaljevu. Mnogi će reći, ruka ukazuje na Beč, ondašnji centar političke moći, što je također točno. Ono što je ovdje presudno jest da je kipar u razmaku od 50 metara stvorio jedinstveni eklektični ambijent vjetrovnih osi. Međutim, ta os suptilnog promišljanja obaju skulpturalnih programa, „Madonne” kao kipa koja molitvom zapravo „štiti” od mora s utkanim smjerom jugozapadnjaka, spram fontane Heliosa i Selene, koja „upozorava” na hladne vjetrovne mijene sa sjevera, (onog bure), os je zauvijek zagubljenog komplementarnog skulpturalnog programa Opatije.

Postoji nekoliko verzija koji usmene predaje podgrijevaju upravo na neprikladan način a tiču se „propasti”, izmještanja, odnosno skidanja „Madonne del Mare” s njene izvorne pozicije. Za neke kip je početkom pedesetih „maknut” od strane predstavnika komunističke vlasti (da ne spominjemo kako se tvrdi da je to učinjeno još u četrdesetima), dok se istovremeno priča da ju je „srušilo” more”. Ipak, ne možemo se zanemariti činjenicu da je Madonna stajala na užoj lokaciji čak 60 godina; na izvornoj lokaciji od 1893. do 1951, dok je se mnogi živući opatijci sjećaju kako desetljećima stoji smještena uz bok crkve Sv. Jakova (1952–1998), niti pedeset metara od izvorne pozicije. Ako je nekome doista bilo stalo da religiozni kip potpuno ukine iz javnog prostora, „Madonna” ne bi desetljećima stajala na navedenoj poziciji; tamo je znalcima drevnije povijesti Opatije davala signale nekadašnje lokacije prvog opatijskog groblja, premještenog 1885. godine na drugu lokaciju, čime se otvara svojem posvetnom nadgrobnom elementu. „Madonna del Mare” je na mjestu uz crkvu, doduše, „okrenula leđa” moru, ali je ostala trajno vidljiva kopnenim šetačima na obje razine, one parkovne i obalne, pridružena čestici sakralnog kompleksa. Crkveni brod i sama pozicija svetišta otvorila je određeni osjećaj poluotvorene niše, uvučenog polukružnog postolja, gdje je diskrecija pozicije zamijenila izvorni istak, ali dala „Madonni” opet privilegiranu poziciju (slika 5).

Neposrednom usporednom analizom izvorne „Madonne del mare” na fotografijama, te današnjeg „originala” vidljivo je da je skulptura u prošlosti pretrpjela znatna oštećenja i izgubila izvornu autorsku suptilnost interpretacije volumena, ponajviše s prednje „scenografske” strane. U tom svjetlu ondašnja nespretno izvedena „reparacija” cijele desne ruke i pripadne joj draperije, lica, profinjanih dlanova, kao i opći nestanak suptilne uskovitlanosti tkanine i plašta, jasno ukazuje da se reprezentativnost originala ugasila. Dodatno joj, moguće, presuđuje izrada u „bezvrijednom” betonu i bjesomučno nizanje slojeva premaza prošlosti, „pokrivača” oštećenja, kao i amaterski isklesana

posvetna ploča, koja niti prati izvorni tekst. Nije poznato tko je izveo tu vulgarnu sanaciju volumena „Madonne”, ali to zasigurno ne bi potpisala iskusna restauratorska ruka, u vrijeme kad se legitimna vlast bavila brončanim izljevima monumentalnih spomenika povodom Narodnoslobodilačke borbe na način da ih kao narudžbe dodjeljuju akademskim kiparima.

Također, naizgled obična snimka opatijskog fotografa Ivana Lettisa iz 1920. godine, iz zbirke Hrvatskog muzeja turizma⁴ pokazuje da već za talijanske vlasti nema izvorne posvetne ploče pričvršćene na južni dio postamenta. Razlozi nestanka su zasad nepoznati, jer pored mogućeg pada uslijed udara valova, ne isključuje se i moguća provedba jezične cenzure talijanske vlasti, koju je lako mogao žuljati natpis privatne posvete na njemačkom jeziku na tako istaknutom mjestu talijanizirane Abbazie.

1951 – Posljednji pozdrav moru

Što se to međutim stvarno dešavalo početkom pedesetih godina prošlog stoljeća? Temelje pouzdanih usmenih svjedočanstava pokojnog opatijskog barkajola, Marina Filafere⁵ (Opatijca koji je desetljećima radio kao sezonski barkajol, op.a.), koji je u Portiću to jutro spašavao svoju barka, potkrijepio je „Riječki list”, dnevne novine, preteče današnjeg Novog lista, a to je da je „Madonna” pala za jakog naleta juga, te ju je sa stijenja kasnije dao skloniti tadašnji župnik. Drugi, pisani trag, razotkrivaju dnevne novine (v. Nepoznat autor 1951: 7) ali neizravno, jer do važne informacije ponekad dolazimo upravo zaobilaznim putevima.

U nedjelju 10. studenog 1951. Kvarner je, ali i cijelu Europu, poharala neviđena elementarna nepogoda izazvavši velike štete, pogibiju ljudi, velike poplave i evakuacije. Na moru, snažni jugoistočnjak u noći s nedjelje na ponedjeljak 11. studenog izazvao je u riječkom zaljevu valove koji su divljali u više navrata punih pet dana izazvavši nadiranje visoke plime. Sudeći po detaljima, poput onih da su ti valovi u riječkoj luci, primjerice, bacali teretne brodove (nasljednike ratne reparacije) od 5000 tona kao ljsuske, a kamenje od 1000 kg (tonu) pomicali poput šljunka, nimalo ne čudi da su slojevi postamenta kipa Madonne popustili svalivši joj tijelo među pukotine hridi. Opatijska rivijera je općenito te godine pretrpjela velike štete na obalnom području što je ugrozilo povratak prijeko potrebne privrede, prvenstveno sezonskog turizma, i nagnalo vlasti prvo na sanaciju stanja, a zatim na potpuno novi zaokret u strategiji promišljanja nove infrastrukture. Štoviše, naredne godine pokreće se i dragocjena inicijativa osnivanja meterološkog zavoda u Rijeci čiji je cilj pravovremeno upozorenje na ciklonalne grebene. Ono što nije uništio Drugi svjetski rat, uništilo je uzduž obale to olujno jugo 1951, u obliku iznimne ekvinocionalne ciklonalne sile.

Snaga prirode u oku kipara – „Pozdrav moru” – novo rađanje dugovječnog lječilišta

Zahvaljujući novinskom prilogu Riječkog lista koji objavljuje u dva navrata tekstove o akademskom kiparu iz Crikvenice, Zvonimiru Caru (1913–1982), jedan od kojeg potpisuje i povjesničarka umjetnosti Radmila Matejčić, daje se vrlo jasno odčitati mnoštvo ključnih detalja o promjeni skulpturalnog programa na stijenju opatijske

4 Službene stranice Hrvatskog muzeja turizma Opatija sadrži internet poveznicu fotografskih zbirki među kojima je i Madonna del Mare Ivana Lettisa iz 1920.

5 Marino Filafera dugogodišnji opatijski barkajol bio je u ranim dvadesetima kad je na Opatiju navalilo snažno jugo. U njegov spomen na lokalitetu lučice Portić postavljen je portetna skulptura u njegovu ime

Puntice; te godine u posjeti nakrcanom kiparevom ateljeu prvi put se fotografski bilježi i javnosti obznanjuje portretna plastika, glava kipa naziva „Opatija”, onog što je prema autorici teksta, dio programa kipa djevojke s galebom koji izranja iz mora a na čiju ruku slijeće galeb s ribom u ustima, a koji je prema napisima: „Njegovo posljednje djelo je „Opatija”, skulptura u bronzi za opatijsku obalu. Ovih dana će biti na živoj stijeni montirana ta skulptura na mjestu gdje je nekad bio kip Bogorodice” (Matejčić 1952: 3). Zahvaljujući naknadnoj usmenoj informaciji povjesničara Igora Žica (svibanj 2016), „Pozdrav moru” izrađena je u riječkoj lijevaonici brončanih kipova, pod vodstvom majstora Brnčića. Tako kip „Opatija”, odnosno „Djevojka s galebom”, odnosno „Pozdrav moru” dočekuje povoljni vjetar budžetnog paketa 1952. godine, kojima su se financirali brončani odljevi monumentalnih spomenika Oslobođilačkom ratu, sedam od kojih su diljem Hrvatske upravo djelo Zvonimira Cara. Desetljećima kasnije saznajemo da su crikveničanku Jelenu Jendrašić opravdano zvali Opatijka, obzirom da je kao Careva prijateljica služila kao model za izradu brončanog kipa Žene s galebom.

„Djevojka s galebom” postaje neupitni novi simbol Opatije bez kojeg je danas opatijska rivijera nezamisliva. Ipak, u neposrednom povijesnom kontekstu kakvog je odredila morska oluja, u Carevom je kipu zabilježen trag osobnih kiparovih promišljanja prirodne sile mora (kao čovjeka podrijetlom iz ribarske obitelji), koji je ovaj kiparski motiv dulje vremena promišljao. Odjeci velikog juga ostavili su općenito snažan trag u kolektivnom sjećanju jer se ni tadašnji stari nisu sjećali takvog nevremena Zvonko Car u tom slobodnom portretiranju zasigurno dobiva dodatan snažan podstrek u tom naletu nevremena 1951. te tako „Opatijki” i pridružuje dodatni naziv – „Nimfea – Pozdrav moru”, čime se ideja kipa podređuje snazi prirode i novim izranjanjima budućnosti. Programska strategija društvenopolitičkog razvoja na kojima danas leži dobar dio Opatije i rekordnih statistika turističke privrede leži u imenu „Djevojke s galebom”. Kip je svečano inauguriran 1956. godine. Nimalo zaobilazni detalj je onaj da se za potrebe izrade postamenta iz mora na Punta Kolovi posebno se dala izvaditi i dopremiti prirodna hrid, oblikovana ružama valova u podmorju, na kojoj ponosna „Nimfa” i danas neprikosnoveno stoji. U slučaju „Madonne”, dakle, presudila je obiteljska nesreća na morskim valovima, dok je u program skulpture „Djevojke s galebom” utkan naklon i pozdrav olujnoj sili mora. Tu tajanstvenu sponu ideje o moći prirode i mijenu koju je ista prouzročila u kontekstu dviju skulptura ispire vrijeme i neminovni uzlet turizma Opatije kao lječilišta od druge polovice 50-ih nadalje. Ovdje tu sponu mora prizivamo u cilju afirmacije i restitucije jedne nevjerovatne priče.

U potrazi za novim kontekstom

Godine 1998. „Madonna” odjednom biva povučena sa svoje pozicije uz crkvu Svetog Jakova. Privučen radoznalošću, opatijac Nikola Turina propituje se konkretnije za njeno izmještanje, te je nalazi na deponijskom polju opatijskog groblja. Na njegovu inicijativu objavljuje se vijest o odbačenoj „Madonni” kao dotrajaloj skulpturi, što privremeno privlači medijsku pozornost, dok se na tu temu snima i televizijski prilog Hrvatske televizije kako pohranjena leži u drvenom kovčegu. Malo nakon toga, „Madonna” se na dulje smješta u otvoreni tip skladišta u sklopu nekadašnjeg sjedišta komunalnog poduzeća, daleko od očiju javnosti.

Promjenom gradske vlasti 2005. godine u Opatiji poduzimaju se nove mjere kojima se Madonna nastoji revitalizirati, ali jednokratno, bez jasne vizije o dugoročnom kontekstu. U Opatiju je na svečano otkrivanje restaurirane Madonne u predvorju Hrvatskog muzeja turizma 2007. godine pozvan i sam potomak plemićke obitelji Rudolph

Kesselstadt, uz čiju se donaciju kip restaurira. Restauratorski zahvat, kao i izradu pozlaćene replike pred crkvom, potpisuje riječki akademski kipar Zvonimir Kamenar. Za vrijeme izvođenja restauracije „Madonna” je privremeno smještena u nekadašnjim prostorijama rasadnika komunalnog poduzeća „Parkova”, u Ičićima. Otada nadalje, ostaje u Hrvatskom muzeju turizma na udaru nedoumice povezane s isključenim programom originala i smještaja na neku konačnu adekvatniju poziciju (slika 6).

Opatija je, neupitno je, nezamisliva bez *Djevojke s galebom* ali je njen element „Pozdrava moru” zapostavljen u komercijalnoj šabloniranoj amblematici opatijske rivijere. Tek je na budućnosti i povoljnoj strategiji razmišljanja o kontekstualizaciji skulpture da odredi prostor koji objedinjuje ovu jedinstvenu priču dvaju umjetničkih djela, revitalizira istinski povijesni kontekst obiju skulptura i ponešto vrati izvornosti „Madonni del Mare”.

LITERATURA

- Cohn i dr. 1906: J. Cohn, *Abbazia Als Kurort, Verlag der Kur-Komission, Abbazia*, Opatija: V. Tomičić i dr.
- Glax 1913: J. Glax, *Abbazia – Ein Fuhrer Fur die Kurgaste*, Beč: Otto Maas Sohne
- Matejčić 1952: R. Matejčić, *U posjeti kiparskom ateljeu Zvonka Cara*: Riječki list, 409, Rijeka, str 3.
- Nepoznat autor 1951: Riječki list, god. V, broj 191, 19. 8. 1951, str. 7, Knjižni arhiv Muzeja grada Rijeke.
- Nepoznat autor, novinski članak, *La Bilancia*, 1891., ožujak, broj 70, str 5, Tiskara: Stabilimento tipografico fiumano, Fiume (Rijeka), Arhiva Sveučilišne knjižnice Rijeka.
- Škratić 2007, S. Škratić, *Memorijalni atelje Zvonka Cara*, , Rijeka: Ustanova u kulturi „Dr. Ivan Kostrenčić”, Crikvenica.
- Zakošek 2005: B. Zakošek, *Opatijski album – dugo stoljeće jednog lječilišta*, Rijeka: Državni arhiv Rijeka.

„MADONNA DEL MARE” AND „THE GIRL WITH SEAGULL – SALUTE TO THE SEA” – COMMUNICATIVE AMBIENTAL DISCOURSE OF THE STATUE PROGRAMMES IN OPATIJA (1893–1951–2016)

Summary

„Madonna del Mare” (1893.) the work of Hans Rathaucky was primarily created as a votive tomb statue due to the tragic event (drowning of the family Kesselstadt members), placed within natural ambient signals in the newborn touristic centre Abbazia (Opatija) of the Austrian monarchy. Soon Madonna was recognised as the public attraction until it was thrown down by the seastorm (1951). Once relocated, the statue lost it's essential and complex sculptural concept since the author implied allegorical message of the southwest (scirocco) wind inscribed within the statue which gave additional acoustic and ambient impulse to another wind allegory represented within the nearby fountain monument Helios and Selena (1889.) made by the same author. The later relocation (1952.-1998.) and the restoration in 50ies made further damage to the original statue interpretation. The replica with golden coating which stands in front of St. Jacobs church from 2005. does not give former public signals of the originally elaborated programme. At 1956. another statue program replaced Madonna at her location - the „Girl with Seagull – Salute to the Sea” (1952.), today's most famous symbol of Opatija. But not even few know that author Car also implied the sculpture's bow to the strength of the nature which caused great loss at 1951. Therefore the allegorical reflection of the sea, winds, belief and the social impact are inscribed in both statues. It is still up to the relevant cultural strategy that the original „Madonna del Mare” (today in Croatian Museum of Tourism) finds the new relevant location.

Key words: Sculpture, communicative discurs, history, emblematic, restitution



Slika 1, *Madonna del mare* – prikaz s morske strane prije 1920.



Slika 2, *Djevojka s galebom* danas i nekad



Slika 3, *Madonna izbliza*



Slika 4, *Helios i Selena* 1889.



Slika 6, Madonna u predvorju Hrvatskog muzeja turizma (desno), u sanduku (lijevo gore) te Madonna na izvornoj lokaciji bez natpisa

Миа М. АРСЕНИЈЕВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Факултет педагошких наука

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ И НОВА ГЕОГРАФИЈА БАЛКАНА

У свету који формално заступа идеју *брисања граница* и бори се за узвишене демократске принципе, а у реалности само продубљује разлике између Првог и осталих света, постколонијалне студије представљају ретко дискурзивно место на којем се гласови свих могу чути и укључити у ток мисли савременог света – то је уједно и нова шанса пружена цивилизацији да деконструише и реинтерпретира своју историју и географију, и отвори ново поглавље у креирању савремених политика. Постколонијални субјекти користе тактике пружања (микро)отпора хегемонији и боре се за сопство, за право на различитост; они су *номади* који се слободно крећу и истражују, конструишу и деконструишу односе између владара и *поданика*, маргине и центра, приватног и јавног, територијалног и социјалног, односно *етнографи* који раде на различитим географским, археолошким и социолошким позиционирањима, а своје утиске и запажања бележе у мапе неких *нових географија*.

Режисер и визуелни уметник Милчо Манчевски субјект је који одговара захтевима нових *култура* у *покрету*, путник и етнограф који предано исцртава мапу свог путовања и кадрира различите *пејзаже савременог света*; он заузима и приватизује пређене просторе како би покренуо процесе идентификације и огледања у Другом, односно како би кроз креативни чин *коришћења* и *присвајања* јавног простора исказао отпор хегемонији. Филмом *Пре кише* (1994) Манчевски приповеда причу о два света, о руралном и модерном, метрополи и периферији, владарима и поданицима, о (митској) Македонији и (савременом) Лондону, о људима и њиховим судбинама. Успостављајући везу између та два света, а посматрајући са сопствене позиције балканског мигранта, сада успешног западњака, Манчевски је овим филмом започео мапирање једне *нове географије* Балкана.

Кључне речи: постколонијалне студије, глобализација, номадизам, уметник-етнограф, нова географија, Балкан, Милчо Манчевски

Увод

Чини се да већина људи свако промишљање о географији започиње са мапом (познатог) света, тзв. *тарот тунди*, на којој су пажљиво исцртане територије и на њима обележени они који тим територијама владају. Победници пишу историју, али и географију – на мапама бележе своје подвиге, њима показују своју моћ и доминацију, распрострањеност и утицај своје културе; уз помоћ мапа се репрезентују *другима*, оним достојним конкурентима у борби за моћ, као и онима над којима владају како би их подсетили да су им потчињени и да њих на тој мапи нема. Али, мапе су и *шрофеј* који прелази из руке у руку како се премештају центри моћи; односи међу *освајачима* и *освојеним* се кроз време мењају, а мапе у складу са тим изнова исцртавају – неки на мапу улазе, други на њој упорно опстају, док има и оних који са мапе нестају.

Само током протеклих сто година свет је прошао кроз два велика модерна светска рата, хладни рат, процес (углавном само привидне) деколонијализације, као и кроз читав спектар различитих интересних сукоба који су диктирали и

1 mialukovac@yahoo.com

пратећа прекрајања мапе света. Сви ови сукоби, као што је уосталом био случај и током читаве историје, изазвани су несразмерном поделом територија и богатстава (света), поделом која и данас изазива незадовољство оног потчињеног дела популације због чега и имамо тињајуће сукобе мањих или већих размера широм планете. Иако се на мапи данас распознаје знатно више линија и застава него у доба колонијализма, свет се није много променио. Разиграна слика овомиленијумске карте заправо је само маска, разнобојна фолија која прекрива праву политичку мапу, много сличнију оној империјалној; старе империјалне силе уступиле су место новим империјама које су у специфичном процесу фрагментације пронашле савршен механизам за спровођење своје глобалне политике. Они *велики* који владају и поседују моћ, имају и *право да говоре*, што им пружа могућност да пишу историју, шире свој утицај, воде светску политику и своје потлачене одржавају slabим и послушним; за *право на говор* данас се боре они *дрући, мали*, који у реализацији тог права виде своју шансу да за почетак *постану видљиви* и онда коначно заиграју у светском монопољу.

У савременом свету који је обликован токовима глобализације, који су ништа друго до усавршени и рафинирани облик колонијалне власти, није лако сконцентрисати се на *социјво* и деловати у складу са сопственим избором. Глобализација, као концепт који осликава неолибералну капиталистичку интеграцију економских, културалних, политичких и друштвених система, успоставља својеврсну стандардизацију у производњи живота на глобалном новоу. Како истиче Гиденс (Giddens), „глобализација интензивира друштвене односе на светском плану повезујући удаљена места тако да локална збивања обликују догађаје који су се одиграли километрима далеко као и обратно“ (Гиденс 1998: 69). Савремени медији знатно помажу тај процес релативизације глобалног и локалног преносећи информације с краја на крај света, и то готово у реалном времену. Власници медија и њихови налагодавци који спроводе економску и политичку хегемонију, обликују видљиви свет и диктирају трендове који су сада исти широм глобуса; и управо из разлога што се заборавља на природне и неопозиве везе које постоје између људи који живе заједно на једном простору, баш као што се заборавља и на њихове специфичне потребе које такође имају локални карактер, идентитет (појединца, али и читавих група) у савременом друштву доведен је у питање. Човек се томе морао успротивити и покушати да се избори за властите изборе, тј. глобализацијско-технолошком развоју на макро плану морао је одговорити својим животом на микро плану (Олива, Арган 2006: 43). Човек има моћ да трансформише стварност у слике које имају сасвим индивидуална и лична значења, и да створи *приватне просторе* који припадају само њему (в. Ападурај 2005: 1–25); чинећи тако, он излази из круга оних над којима се спроводи хегемонија, он пружа отпор и спроводи критику свакодневног живота, он постаје Де Сертоов (De Certeau) *шетач* који ходајући градом исписује своју мапу, индивидуализује пређене просторе и чини их *својим* (Де Серто 1984: 91–110).

Борба појединца за право на властити идентитет нешто је што суштински одређује савремено доба – заиста, ако су некада *мали и немоћни* били само освојени народи *шрећез светиа*, данас су ти *мали* сви појединци, и они у *првом* и они у *шрећем свету*! Више нема *зашићених* и *сиђурних*, јер ни сама глобализација није процес који би се могао описати метафором реда и стабилности већ пре неуједначености и неизвесности (Ђорђевић 2009: 382); у тим условима стара (и релативно стабилна) подела на блок моћних и блок немоћних постаје неодржива

због чега се и Ападурај (Appadurai) залаже за деконструкцију старих подела и структура и одустајање од редуktivних слика *ми и они*, *Запад и не-Запад*, а предлаже успостављање теоријског концепта заснованог на идеји планова, односно *пјејзажа* (в. Ападурај 2005), који су у сталном међусобном надметању, непрекидном кретању и преплитању. Постколонијалне студије (в. Саид 2008) допринеле су томе да се култура коначно осмотри као динамичан систем у којем опстају и у различитим се улогама појављују и *мали* и *велики*, и *освајачи* и они *освојени*; захваљујући премиси од које крећу да је знање = моћ, као и да моћ произилази из знања, оне су помогле да се направи бар мали помак од класичних подела света и да упркос глобалном поретку и савременом империјализму *право да говоре* сада добију сви који то право желе а имају довољно знања да га искористе. Тако, у дискурсу постколонијалних студија, право изражавања коначно добијају и сви они *дрући* – оријенталци, робови, *обојени*, жене, мањине, припадници *другођ*, *шрећеђ*, *четвртођ*... света, тј. сви маргинализовани субјекти. И баш зато што допуштају да се гласови *свих* чују и укључе у ток мисли савременог света, постколонијалне студије су временом постале место борбе за сваког човека, за појединца.

Нове географије

У свету у којем као последица глобализујућих тенденција доминирају нестабилни и фрагментизовани идентитети, расте и потреба појединца да дефинише сопствени идентитет, односно да се уклопи у одређен колективни идентитетски образац. Ипак, услови савремености не иду на руку субјекту и као да сваки његов покушај учвршћења и *усидравања* чине немогућим. Модели детериторијализације обликовали су свет након пада Берлинског зида – више нема јасних граница између светова, између приватног и јавног, између реалног и виртуелног, нема *чистих* друштава и *сиђурних* субјеката. Трећи свет више није тамо негде изван Европе и САД, већ у самом центру Западног света, унутар западних метропола. Миграције светског становништва, које подразумевају и размену културних, социјалних и трговинских добара, измениле су демографску слику света и допринеле успостављању најпре постмодерне, а затим и једне нове мултикултуралне стварности, у којој су, упркос постојању једне глобалне мегакултуре коју диктира западна хегемонија, дозвољене, тј. толерисане *разлике* и постојање оних локалних, малих, приватних прича којима се појединци боре за право на приватност, сопствену имагинацију и идентитет (в. Ападурај 2005). Појмом *пушујуће културе* (1992) антрополог Џејмс Клифорд (James Clifford) марkira и описује поменуте тенденције унутар савремене културе, односно указује на променљив и хибридан карактер савремене културе коју продукују различити *измешћени* субјекти, *пућиници* који су у сталном контакту и размени са светом. *Смешћене* и културе *укорењене у аућенћични израз* више не постоје, као ни људи неокаљани контактом са светом, па је и традиционални приступ етнологије и антропологије (као изучавања и представљања егзотичних и аутентичних култура) постао неприменљив у истраживањима савремене културе. Клифорд зато инсистира на промени која ће *олабавићи монолошку конћролу* антрополога, подразумевано западњака, чије су приче, тј. *ећнографске минијатури*, дуго обликовале видљиви свет и конструисале *слику о друћом*; он предлаже нови метод културалне анализе који истраживача ставља у позицију *пућиника*, јер само тако, као један од субјеката у покрету и сталном премештању, истраживач може одговорити захтевима

нових *путијујућих култура*. Субјекти нису ни географски ни дискурзивно везани за почетне, фиксне локалитете, и то је део ове нове постколонијалне стварности којој се морају прилагодити сви, укључујући истраживаче културе.

У тренутку пропадања традиционалних социосимболичких система заснованих на држави, породици и маскулином ауторитету, постколонијални субјект променио је свој профил и путању свог кретања – мигрант је постао номад. Међутим, разлика између миграната и номада изузетно је важна, толико да Делез (Deleuze) и Гатари (Guattari) чак тврде да „номад уопште није мигрант” (Делез, Гатари 1996). Док је мигрант онај који се мења, који бежи и напушта простор који му је постао непријатан и аморфан, номаду су битнији пут и сам чин путовања од простора који прелази и које заузима. Номад се креће у глатком простору и креће се специфично – „номад седи док се креће, и креће се док седи” (Делез, Гатари 1996) – он иде од тачке до тачке тог неограниченог, отвореног, глатког, ризомског простора и на својеврстан начин шири мапу познатог света. Номад јесте налик картографу – они путују светом заједно, руку под руку, само што номад ипак види много шире и много даље – он зна да чита и оне невидљиве мапе, путоказе исписане по ветру, песку, земљи (Брајдоти 2005/2006). Номад може бити прави путник, али то не мора бити, јер се његово путовање може и само фиктивно одиграти. Он је субјект који није укалупљен у социјално-кодирани модел мишљења и понашања, већ има слободу размишљања и *путојисног истраживања*, којим конструише и деконструише односе моћи, идентитетске обрасце, па и читаву стварност.

Истраживања номада везана су за простор и географска мапирања, и као таква представљају тачку прелома, односно обележавају почетак преиспитивања модерничке идеје прогреса и западњачког етноцентризма и својеврсног одустајања од идеје линеарне историје. Овај велики преокрет који се дешава током осамдесетих година, а са којим простор постаје повлашћен у односу на време, *ознака је и слика* новог доба, савремености на коју се модернички концепти више нису могли применити нити се у њој учинити функционалним. „Ми смо у веку истовременог, ми смо у епохи напредног, епохи блиског и далеког, суседног, раштрканог” (Фуко 2005: 29), епохи која је више епоха простора – закључује Мишел Фуко (Michel Foucault). Сагласно Фукоу, Едвард Соџа (Edward Soja) истиче да су у модерној ери време и историја били привилеговани у односу на простор и географију, и указује на то да је (сада) неопходно изградити географску и просторну имагинацију на основу које ће бити могуће анализирати савремену културу (Соџа 1999: 113–125). Соџа се залаже за креирање теорије која ће укључити обе димензије, и временску и просторну, односно предочава могућности симултаног развијања историјског и географског материјализма што пак отвара могућност за троструку дијалектику простора, времена и друштвеног бића, односно за реторетизацију односа између историје, географије и модерности (Соџа 1999: 115).

Преиспитивање модерничких постулата, увођење просторне димензије у културалну анализу, развој постколонијалне теорије, као и деловање других друштвених покрета (грађанских права, различитих феминизама, квир политике, мултикултурализма), утицали су, уз истраживања која се паралелно одвијају унутар света уметности, на промене које се у уметности и култури дешавају током последње деценије XX века. Са *етинографским заокрећом*, како пише Хал Фостер (Hal Foster), уметност доспева у „проширено поље културе за које се сматра да га сагледава антропологија” (Фостер 2012: 195). Уметници преузимају нову улогу *етинографа* који ради са простором, ради на различитим географским,

археолошким, социолошким позиционирањима и мапирањима, покушавајући тако да укажу на неке од проблема савремености, као и на то да у сарадњи са посматрачима (који су активни учесници дела) спроведу нове културне политичке различитости. Савремени етнографи путују, трагају за сопственим идентитетом, али истражују и стране културе, и то не на начин на који је то предвиђала класична етнографија, већ то чине у покрету и кроз праву *размену* са људима и просторима којима се крећу, не истичући притом своју позицију и свакако је не чинећи ексклузивном; своје утиске и запажања они уредно бележе, и на основу њих ови етнографи, или *нови географи*, исцртавају мапе неких *нових географија*.

Милчо Манчевски и нова географија Балкана

До *нових географија* својим номадско-етнографским истраживањима стигао је и Милчо Манчевски (Milcho Manchevski), македонски, балкански, светски уметник, режисер, сценариста, фотограф, књижевник, концептуални уметник. Манчевски је стваралац којем на путу од идеје до циља нису битне форме и категорије у које се мора уклопити или којима се мора користити, већ сам *пути* који савладава – пут који оставља за собом је уједно и *пути* који овог савременог номада мења, конструише и деконструише његов идентитет. Још као млад аутор, почетком осамдесетих година, Манчевски је емигрирао у Америку. Само деценију након његовог напуштања родне Македоније, ситуација на Балкану и бившој СФРЈ почела је да се захуктава и постепено претвара у грађански рат. У том тренутку Манчевски се нашао у Америци као грађанин света, слободан и тиме привилегован Балканац у време када је већини Југословена кретање постало ограничено или чак забрањено. Баш тих година Манчевски је начинио и своје прве номадске кораке – мигрант је лагано постајао номадом. Слобода просторног (географског) кретања ослободила је и његове мисли и емоције, а (ипак неизбежна) носталгија за кућом навела га да своја прва *замишљена путовања* усмери ка Македонији која је тих раних деведестих година паралелно пролазила кроз процесе осамостаљења и нове државотворности, и решавања низа унутрашњих (и дан данас тињајућих) националних сукоба. Едвард Саид (Edward Said) каже да „што је човек спремнији да напусти дом своје културе, утолико лакше суди о њој, и о читавом свету, с духовном дистанцом и великодушношћу који су неопходни за истинску визију” (Саид 2008: 344). Охрабрен позицијом са које посматра дешавања на Балкану, али и оним унутрашњим, национално-носталгичним потицајима, Манчевски је кренуо у реализацију филма *Пре кише* (1994). Идеју за филм добио је након посете кући 1991. године која је у њему оставила утисак немира и лошег предосећања, како сам аутор пише – нешто као *пре кише* (Манчевски 2000). Наредне 1992. када је изнова посетио родни град, он је већ био у новој држави; оно што се није променило у односу на претходну посету био је осећај узнемирености и мрачних слутњи. Ова реална географска путовања која су од уметника захтевала озбиљну организацију и прекоатлантске летове, иницирала су прво велико етнографско истраживање Милча Манчевског – рад на већ поменутом филму. Без претензија да заузме страну и можда одбрани оне којима је и сам припадао, односно припада, уметник-етнограф Манчевски решен је да својим филмом, тј. мапом своје *нове географије*, изложи своја запажања о једном месту и времену, и предложи усвајање једне нове „културне политике различитости” (в. Фостер 2012: 183–190). Након повратка у САД Манчевски је написао кратку причу, затим сценарио, и убрзо након тога започео снимање.

Одлука да у Македонију смести и радњу филма и његово снимање, није била једноставна, посебно зато што је желео избећи сва поређења филма са документарцем о тренутној ситуацији на Балкану; такође, Манчевски је морао да превазиђе сва двоумљења и страхове, и своје и својих сународника, везане за то да ли је он тај који може и сме на ту тему да говори, да ли он „боље зна и види” зато што стоји ван, или га управо то чини аутсајдером истини коју други, који су на лицу места, можда живе. Филмом *Пре кише* аутор приповеда причу о два света, о руралном и модерном², о (митској) Македонији и (савременом) Лондону, о људима и њиховим судбинама; прича нам причу која се различито може тумачити и у зависности од угла посматрања интерпретирати. Одабир локација у филму изузетно је важан јер Манчевски простору/просторима даје активне улоге – ти простори су носиоци радње, а ликови у филму као да их само надопуњују и за њих говоре.³ Лондон тако представља онај савремени свет, простор мултикултуралне и мултинационалне савремености која се у пуном интензитету показује кроз свакодневицу метрополе попут Лондона. Не сме се заборавити ни да је Лондон некадашњи, а сада посредни, центар империје и мозак империјалног система, и (можда баш због тога) простор који у филму Манчевског представља свет владара. Са друге стране, донекле супротстављена и свакако *различита*, налази се Македонија – онај неартикулисан и дивљи, али и бескрајно заводљив простор – која представља оно „културно и/или етничко друго у чије се име посвећени уметник најчешће бори” (Фостер 2012: 184). Истина је да редитељ добро познаје простор који снима, да су му корени у македонским крајолицима и да их зато добро разуме; ипак, чини се да је продуковани простор (в. Лефевр 1991) филмске Македоније нешто више од зналачке фотографије и добре камере јер посматрачи пред њим морају остати без даха – земља у коју их је Манчевски повео изгледа сасвим чудесно и бајковито, рурално али магично, византијски узвишено и пагански топло. То је земља непозната не само странцима, већ и самим Македонцима. Потакнут оним реалним и већ више пута помињаним путовањем кући, Манчевски је кренуо и на оно фиктивно, сновиђено, номадско-истраживачко путовање током којег је открио ову бајковиту и нову, *другу Македонију*. То је пут који је Манчевског учинио *номадом*, који од тада лута по просторима јавног и приватног, реалног и фиктивног, застаје на оним топосима који привуку његов истраживачки дух и осећа се увек довољно снажним и моћним да искаже свој став (Делез, Гатари 1996; Брајдоти 2005/2006). То је пут који је Манчевског учинио *етинографом* који и *свом* и *иуђем* простору непристрасно прилази, који се залаже да се чују гласови са маргине, а свака аутоматска идентификација на основу видљиве разлике преиспита (Фостер 2012; Клифорд 1992). То је пут којим је овај уметник-етнограф прошао, на основу којег је исцртао мапу једне *нове географије*

2 У својој феноменологији простора Анри Лефевр (Henri Lefebvre) говори о разлици између *аисолутиног* (пасторалног, сеоског, природног простора који човек не реконструише већ га само обрађује) и *аистрактиног* простора (простор модерног града). У филму *Пре кише* сведоци смо циркуларног кретања – радња започиње у пасторалном македонском пејзажу, сели се у урбани Лондон и изнова враћа у Македонију. Заправо, имамо кружну путању између *аисолутиних* и *аистрактиних* (филмских) простора (в. Кристи 2000).

3 Важна и активна улога коју Милчо Манчевски даје простору у својим филмским наративима, посебно у филму *Пре кише*, може се протумачити и као одговор и/или својеврсна визуелизација оних *померања* која се у исто време одвијају у теоријској мисли, а која у теоретизацијама културе и уопште савременог света почињу да дају предност просторној а не више временској димензији (в. Соца 1999: 113–125).

и начинио вредну *етнографску минијатуру*, која говори о једном простору, једном народу, али и њему самом.

Није необично што Манчевски Македонију види (и представља) као магично-надреални, митски простор – много је уметника који свој напуштени дом у каснијим фазама живота и стваралаштва виде у бајковитом амбијенту; кроз просторе уметности они симболично покушавају да се врате кући. Управо такву ситуацију имамо и у филму *Пре кише*, у ком магични македонски пејзаж носи филмску радњу – то је (родно) тле којем се аутор враћа, део познатог неба, али и земља око које настаје (реални и филмски) сукоб. Македонија је за Манчевског предео који толико добро познаје да се са њим може поигравати у техничком смислу реализације филмског простора, тј. може га учинити управо онаквим каквим га је доживео на свом сновиђеном путовању; заправо, он реалну географију прилагођава својој верзији тог простора, тј. од јавног простора ствара приватни. Филмским кадровима *његове* Македоније Милчо Маневски нас посматраче води у просторе који нису ни на небу ни на земљи, у просторе у којима се прошлост и садашњост преплићу, будућност назире.

Фасцинација домом, који у интерпретацијама Манчевског поприма чак митско-фантастичне карактеристике, наставила се и у годинама након филма *Пре кише* – штавише, сви његови дугометражни филмови на одређен начин везани су за Македонију.⁴ То није нешто што нас чуди јер повратак кући је заправо повратак себи и трагању за просторима приватности у којима човек налази сигурно уточиште. Филм *Пре кише* сматрам кључем за разумевање читавог опуса Милча Манчевског јер не само да на сјајан начин осликава борбу *малих* (и самог аутора и Македоније) за право на сопствени идентитет и бар део простора који морају *ошети* јачима и већима од себе, већ у пуном луку разоткрива како уметник-мигрант постаје номад, а затим и уметник-етнограф који од тада свакој култури, и познатој и непознатој, прилази као непристрасан странац а фантастични приповедач који има за циљ да покрене једну *нову врсту поитике*⁵. *Пре кише* је пројекат који је Манчевском дао ветар у леђа и охрабрио његова будућа путовања и истраживања, која за циљ имају мапирање не само његовог родног Балкана већ и осталог западног и постколонијалног света.

Покушаћемо сада да одредимо главне карактеристике те *нове географије* Балкана коју је Милчо Манчевски дочарао филмом *Пре кише*. Филмском камером забележене крајолике Македоније Манчевски *мења* служећи се савременим техникама монтаже и дигиталним ефектима, продукујући тако једну сасвим нову Македонију, Милчову Македонију. Како смо и претходно сугерисали, Манчевски је уметник који своја номадско-етнографска путовања надовезује на она реална. Он путује, меморише виђено, бележи. У родну Македонију Манчевски се вратио као субјект са вишеструким улогама – као Македонац, као македонски

4 Филм *Dust* (2002) рађен је у огромној продукцији са Џозефом Фајнсом (Joseph Fiennes) у главној улози – филм истражује историјске и имагинарне границе између најдаљег запада (Wild West) и најдаљег истока (Балкан, Македонија). *Dust* се бави конструкцијом и интерпретацијом Балкана у односу на западни културални империјализам. Филм *Сенке* из 2007. године снимљен је у духу хорора, а кроз обрађену тему смрти, аутор провлачи и причу о (митским) Македонцима, тј. о нестанку и традицији старих егејских Македонаца. У филму *Мајке* (2011) Манчевски комбинује фикцију са документарним и, инспирисан стравичним убиствима три старице у готово напуштеном македонском селу, кроз филм испитује улогу и значај мајке у савременом друштву.

5 „Новом врстом политике” Хоми Баба (Homi Bhabha) назива политику коју предводе емигранти, посебно интелектуални емигранти, „у којој се групе више не мобилишу на основу старих дихотомија и супротности, већ се заједно померају кроз хибридно и различито” (Баба 2004).

мигрант, али и као странац који је успео у том *првом свету*, као Европљанин, Американац, западњак. Међутим, коју позицију Манчевски заузима када снима *Пре кише*? Говорећи о традицији империјализма, Саид истиче да Европљани кроз читав XIX век радо путују на Оријент који је њихово место ходочашћа и инспирације; Оријент је *призор* који они сликају и о којем пишу. Европљани без тешкоћа откривају Оријент јер су, као владари, супериорнији од Оријенталаца и лако их могу маскама заварати, а онда се као *инсајдери* увући у њихов свет и сазнати оно што их интересује (Саид 2008: 273). Да ли је онда Манчевски тај Европљанин, *владар* који знањем и лукавошћу осваја оне *друге*, у односу на њега маргиналне субјекте? Има ли он моћ да тај свет гледа и заступа⁶ зато што је Европљанин (владар), или пак зато што је и сам *бивши оријенталац*? Манчевски долази са Балкана, простора који иако географски припада Европи, никада није био део империјалне власти, већ предео којим је владао Оријент, због чега га западњаци и данас доживљавају као мрачан и непознат, тајновит, одбачен, неартикулисан простор, као *крај света*, тј. као граничну зону између хришћанства и ислама, (православну) зону између католичког и исламског света. Недоумица је ком то свету онда Манчевски припада и који то свет својом уметношћу осликава – да ли му они које слика и фотографише то дозвољавају јер у њему препознају *себе*, тј. једног од својих, или су на његовим сликама јер их је он као прави прерушени империјалист заварео и *ошео* им *право гласа*? Заиста, Манчевски је и једно и друго, јер он је најпре етнограф жељан знања и нових изазова. Он снима филмове, реалне пејзаже и ликове, а ствара бајковите пределе и говори о универзалним људским судбинама. Он је субјект који одговара захтевима нових *култура* у *покрећу* (Клифорд 1992), путник и етнограф који предано исцртава мапу свог путовања и кадрира различите „пејзаже савременог света” (Ападурај 2005); он заузима и приватизује пређене просторе како би покренуо процесе идентификације и огледања у *другом* (кроз које ће и његов идентитет бити конституисан), односно како би кроз креативни чин *коришћења* и *присвајања* јавног простора исказао отпор хегемонији (Де Серто 1984). Филм *Пре кише* први је у низу дела Милча Манчевског којим овај уметник показује отпор друштвеној хегемонији, залажући се за деконструкцију иначе узаног фокуса западњачког погледа на свет гласовима са маргине (Енвезор 2002); филмом као својим критичким наративом он приказује и проблематизује савременост (Смит 2008: 1–19; Смит 2009) и, премда врло суптилно и чини се ненаметљиво, сугерише неопходност спровођења (нове) културне политике разлике (Фостер 2012: 183–190).

Закључак

Моћ постколонијалног субјекта ограничена је тековинама савремене цивилизације, процесима глобализације и паралелног буђења национализма, који је крајем XX и почетком XXI века резултирао новом фрагментацијом света/држава дуж етничких линија. Глобална економија заобилази *мале* и недовољно развијене играче на светској сцени, а читав профит ставља у руке менаџера *великих*, потпирујући тако увек нове и прилагодљиве облике *неког новог колонијализма*.

6 Објашњавајући којим су механизмима западњаци владали Оријентом, Саид истиче да су Европљани успели у својој намери да наметну Оријенталцима слику о њима самима коју су они већ створили за њих, слику која их држи нижеразредним и пасивним субјектима по које је боље да над собом имају страну власт. У прилог томе, Саид цитира Маркса: “Они себе не могу заступати, вих мора да заступа неко други” (Саид 2008: 388).

Ипак, простор за деловање субјеката који желе да мењају ту реалност, да сачувају сопствени идентитет и креирају будућност која ће дозволити различитост, односно која ће бити наклоњена човеку, постоји – постколонијални дискурс обезбедио је тај простор у којем нови, номадски субјекти истражују и сада имају шансу да своје резултате, тј. исцртане мапе својих *нових географија* покажу јавности. Уметници-етнографи својим делима спроводе критику савремености и иницирају *оппор* посматрача према свакодневици која растура идентитете и доприноси хомогенизацији тржишта. Један од тих уметника је и Милчо Манчевски – уметник који је прешао пут од (македонског) мигранта до (слободног) номада и (друштвено ангажованог) етнографа који бележи, али и критикује савременост. Филмом *Пре кише* Манчевски је приказао, односно продуковао једну сасвим нову Македонију; мапирао је Балкан са свим сукобима и историјом која га одређује, а опет створио простор који је безвремен и чини се нестваран, личан а отворен за туђе уписе, тумачења, присвајања. Милчова *нова Македонија* је простор који је уметник ослободио и понудио другима на коришћење; она је показатељ да моћ појединца у савременом свету ипак није занемарљива и да упркос устројству хегемоније постоје начини да се човек избори за приватност, сопствену имагинацију, простор за бивање различитим, односно за властити идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

- Ападурај 2005: А. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, London: University of Minnesota Press.
- Баба 2004: Х. Баба, *Смештање културе*, Београд: Београдски круг.
- Брајдоти 2005/2006: Р. Брајдоти, Путем номадизма: увод, Београд: ПроФемина, 41–42.
- Де Серто 1984: М. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- Делез, Гатари 1996: Делез, Ж., Гатари, Ф. Расправа о номадологији. *Женске студије*, број 4. 1996, <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html>, 1. 8. 2012.
- Ђорђевић 2009: Ј. Ђорђевић, *Посткултура*, Београд: Клио.
- Енвезор 2002: Enwezor, O. *The Black Box*, <http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf>, 31. 10. 2014.
- Фостер 1012: Х. Фостер, *Повраћајак реалног*, Београд: Орион арт.
- Фуко 2005: М. Фуко, Друга места, у: П. Миленковић, Д. Маринковић (уре.), *Мишел Фуко: Христоматија*, Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација, 29–36.
- Гиденс 1998: Е. Гиденс, *Последице модерности*, Београд: Филип Вишњић.
- Клифорд 1992: J. Clifford, *Travelling Cultures*. in E. Grossberg et al (ed.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, 96–116.
- Кристи 2000: Christie, I. *Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically*, <http://www.manchevski.com/docs/4reading_filmic_space_historically.pdf>. 25. 8. 2012.
- Лефевр 1991: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Манчевски 2000: Manchevski, M. *Rainmaking and Personal Truth*, <http://www.manchevski.com/docs/7rainmaking_and_personal_truth.pdf>, 25. 8. 2012.
- Олива, Арган 2006: А. Б. Олива, Ђ. К. Арган, *Модерна уметности 1770-1970-2000 III део*, Београд: Клио.

Саид 2008: Е. Саид, *Оријентализам*, Библиотека XX век, Београд, 2008.

Смит 2008: Т. Smith, Introduction: The Contemporaneity Question, in: Т. Smith, О. Enwezor, N. Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Durham and London: Duke University Press, 1–19.

Смит 2009: Т. Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Соџа 1999: Е. Soja, History: Geography: Modernity, in: S. During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, London and New York: Routledge, 113–125.

MILCHO MANCHEVSKI AND NEW GEOGRAPHY OF THE BALKANS

Summary

In world formally supporting the concept of *boundaries wiping* and struggling for lofty democratic principles, yet in reality only deepens differences between the First and other worlds, postcolonial studies represent rare discursive place where voices of *all* can be heard and incorporated in contemporary world train of thoughts – this is also new chance for civilization to deconstruct and reinterpret its history and geography, open new chapter in contemporary politics creation. Postcolonial subjects use the tactics of (micro-) resistance to hegemony and struggle for self, the right to be different; they are *nomads* who move freely and explore, construct and deconstruct relations between the ruler and *subjects*, margins and center, private and public, territorial and social, in the other words they are ethnographers who work in different geographical, archaeological and sociological positioning and convert their impressions and observations into maps of some *new geographies*.

Director and visual artist Milcho Manchevski is the subject that meets the requirements of the new *Travelling Cultures*, traveler and ethnographer who devotedly draw a map of his travels and composes different „landscapes of the contemporary world“; He holds and privatize traveled areas in order to start the process of identifying and assaying in the Other, but through the creative act of *use* and *appropriation* of public space state resistance to the hegemony. Film *Before the Rain* (1994) tells the story of two worlds, rural and modern, metropolis and periphery, rulers and subjects, the (mythical) Macedonia and (contemporary) London, about people and their destinies. By establishing a link between these two worlds, and observing from his own positions of Balkan migrant, now a successful Westerner, with this film Manchevski began mapping a *new geography* of the Balkans.

Key words: postcolonial studies, globalization, nomadism, artist as ethnographer, new geography, Balkan, Milcho Manchevski

Mia Arsenijević

Dragana K. KRUŽIĆ¹

Univerzitet Singidunum u Beogradu

Fakultet za medije i komunikacije

Doktorantkinja na Transdisciplinarnim studijama savremene umetnosti i medija

MJESTA SJEĆANJA I PAMĆENJA (SKULPTURE I SPOMENICI NANDORA GLIDA)

Mjesta sjećanja i pamćenja, kao svojevrsni principi kulturnog, mnemotehničkog mehanizma, preuzimaju ulogu rekapitualizacije ili revizije prošlosti ali i mogućih „grešaka“ koje su u njoj načinjene. U ovom tekstu biti će izvedena studija slučaja-analiza memorijalne skulpture Nandora Glida, koja markira događaje vezane za razdoblje Drugog svjetskog rata (Holokaust), te kroz izvjesne sisteme kodiranih poruka gledaocu, ukazuje također i na političko-ideološki kreda kojim se u kolektivno sjećanje i pamćenje zajednice upisuju proživljene traume društva. Kroz definiciju pojma memorijala, spomeničkih skulptura, njihovu funkciju i značenje bit će predstavljena problematika kulta mjesta sjećanja i pitanja smrti (traume) kao prestanka kolektivnog kontinuiteta. Prema tome, pokušat će se dokazati teza da spomenici, kao biljezi prošlosti, vrše institucionalizaciju i komemoraciju spomena na mrtve, gdje svojom semantikom ukazuju na kauzalnost umjetnosti, ideologije i nacionalnih struktura.

Cljučne riječi: Nandor Glid, spomenička skulptura, Holokaust, trauma, mjesta sjećanja

Teorije sjećanja i pamćenja

Na mjestima sjećanja i pamćenja detektiraju se i konstruiraju punktovi koji markiraju i mapiraju mjesta traume, potiskivanja ili zaborava kao svojevrsni sistem znakova ili praksi kojima se može tumačiti povijest. U ovom radu bit će izvedeno tumačenje teorije pamćenja i sjećanja, gdje se uspostavlja temeljna razlika između pojmova povijest, sjećanje i pamćenje, te principa po kojem je izvedena njihova klasifikacija.

Pojmovi sjećanje i pamćenje u znanstvenom se diskursu (u povijesti, antropologiji, psihoanalizi, psihologiji, filozofiji) koriste još od 20-ih godina 20-og stoljeća kada je francuski sociolog Moris Albvaks predočio svoj termin „*memoire collective*“ u knjizi „*Društveni okviri pamćenja*“ (Albvaks, 2013: 113-162) učinivši temu pamćenja i sjećanja vidljivim kulturološkim fenomenom, da bi tek od 70-ih godina 20-og stoljeća interes za ovu temu poprimio puno šire razmjere (sociologija, teorija književnosti, arheologija i sl.). Paralelno s Albvaksom i nakon njega, značajan su doprinos ovoj temi dali i Sigmund Frojd, Henri Bergson, Jan i njegova supruga, Aleida Asman, Pjer Nora, Pol Konerton, Majkl Rotberg i još mnogi drugi.

Pristupi li se pamćenju kao temeljnoj odrednici na kojoj počivaju odnosi u društvu, u kojem se društvo predočava kroz različita tumačenja prošlosti kao povijesti, nužno je izvršiti distinkciju između pojmova povijest, sjećanje i pamćenje koji koleriraju međusobno ali nemaju isto značenje. Pjer Nora tumači da je povijest nepotpuna rekonstrukcija nečega što je prošlo. Ona istovremeno pripada svima i nikome što joj daje jednu univerzalnu dimenziju, dok je sjećanje jedan živi „organizam“ u kojem se odvija trajna dijalektika uspomena i zaborava koje proživljenu stvarnost upisuju u vječnu sadašnjost (Albvaks, 2013: 113-162). To znači da se pojam povijest nalazi na

1 dkruzic9@gmail.com

svojevrsnoj udaljenosti od osobnog, proživljenog iskustva koje je izravno doživljeno u pojmu sjećanje. Jedna od karakteristika po kojoj Asman određuje sintagmu figure sjećanja jeste svakako odnos prostora i vremena. Figure sjećanja koje su istovremeno modeli, primjeri i neka vrsta poduke, iz toga razloga iziskuju prostor u kojem stvaraju točke kristalizacije u čiji okvir također spada i svijet stvari (*entourage material*).

Pjer Nora tumači da se povijest konstruira kroz „mjesto pamćenja“ (građevine, spomenici, muzeji, artefakti kao materijalna baština i blagdani, memorijalni datumi, nazivi mjesta, tradicionalni ples, rituali i sl. kao nematerijalna baština) koja predstavljaju stup i temelj društvene zajednice kroz koju društvo nastoji očuvati svoj identitet (Nora, 2006: 36). Upravo ta potreba za očuvanjem i naglašavanjem identiteta ostvaruje se kroz sliku prošlosti koja je pohranjena u sjećanjima ljudi kao grupe ali primarno kao pojedinaca. Subjekt pamćenja prema tome jeste pojedinac ali pojedinac koji pamti unutar neke grupe (klasa, generacija, obitelj, religija). Individualno se sjećanje pojedine osobe, prema Asmanu, ostvaruje aktivnostima koje se odvijaju putem komunikacijskih kanala. Ukoliko su takvi komunikacijski kanali prekinuti (mogu trajati 3 do 4 generacije) nastupa zaborav i ustupa se mjesto nekom novom pamćenju. Pamćenje je prema tome pitanje kolektiva za razliku od sjećanja koje se uvijek veže uz nešto što je vlastito, osobno. Pamćenje i zaborav kauzalno su povezani odnosima moći koji su uvjetovani nacionalnim društvom ali i odnosima s drugim društvima (državama). Komunikacijsko se pamćenje od kulturnog pamćenja razlikuje u odnosima naspram sjećanja koje je u prvom slučaju vezano za blisku prošlost (sadašnje vrijeme/toplo sjećanje), kao generacijsko sjećanje ili sjećanje konkretnih društvenih grupa, dok je kulturno pamćenje kreirano odozgo kroz komemorativne oblike i vezano je u najvećoj mjeri za instituciju što znači da ima svoje specifične nositelje (pedagozi, umjetnici, pisci, znanstvenici, kulturni menadžeri, crkveni autoriteti, muzejski djelatnici i dr.) i čvrstu, hermetičnu objektivizaciju (hladno sjećanje/povijest). Iz tog razloga evidentno je da komunikacijsko pamćenje traje kraće, onoliko koliko i generacijsko pamćenje. Pamćenje Holokausta upravo je najbolji način da se afirmacijom preživjelih žrtava-svjedoka, kroz sinergiju prethodno navedenih institucija, senzibilizira javnost kako bi primjeri terora i genocida postali transparentniji, te da se u tom slučaju ne dogodi njihov recidiv.

Holokaust na prostoru Srbije

Budući da se pojam Holokaust² u najužem smislu riječi odnosi na razdoblje Drugog svjetskog rata u kojem je došlo do velikog genocida, smislenog i planiranog masovnog ubijanja i uništenja, u najvećoj mjeri židovske populacije, koji je zahvatio veliki prostor Europe, na području se Jugoslavije je od 1938. do 1944. godine, također bilježi podatak od 83% eliminiranog židovskog stanovništva. Antisemitizam je kao neprijateljski stav prema Židovima od strane nacionalsocijalističke vlasti Njemačke razvijao strah od dominacije židovske politike i ekonomije, upravljanja medijima i religijske moći. Iz toga su razloga Nijemci djelovali iznimno brzo, te su već prvi koncentracijski logori otvoreni 1933. da bi se njihov broj do 1939. godine znatno povećao. Za vrijeme trajanja rata, kroz politiku genocida koja je sprovedena od strane SS, SA jedinica i Gestapoa, u razdoblju drugog svjetskog rata ukupno je ubijeno 6 000 000 Židova što predstavlja 70% ukupne židovske populacije (muškarci, žene, djeca) ondašnje Europe. Na inicijativu nacionalsocijalističke Njemačke i fašističke Italije, u to je vrijeme, točnije

2 Pojam Holokaust (hebrejski : שואה/šoa) porijeklo vodi od grčke riječi holokauston što znači žrtva paljenica kod koje se žrtvuje, pali cijela životinja. Iako je uobičajeno da se danas taj termin koristi i za ostala masovna uništenja populacije, ipak je vezan isključivo za genocid nad Židovima.

10. travnja 1941. godine (vrijeme raspada Kraljevine Jugoslavije) osnovana Nezavisna Država Hrvatska (NDH) koja je provodila Holokaust nad Židovima, Romima, Srbima, jehovinim svjedocima, komunistima, homoseksualcima, invalidima, psihičkim bolesnicima i dr. U Srbiji je iste te godine izvršen prvi, prisilni popis židovskog stanovništva a samim tim izvršeno je ograničenje njihovog kretanja i odvijanja svakodnevnog života. Za vrijeme Nedićevske Srbije koja je u velikoj mjeri potpomagala naciste dolazi do racija, hapšenja i ubrzanih masovnih deportacija židovskog pučanstva u novootvorene koncentracijske logore diljem Jugoslavije (logor Staro Sajmište, Topovske šupe, Banjica, Crveni Krst i Dulag 183, Stara Gradiška, Jasenovac, Rab, Pag) ali i u ostale europske zemlje (Aušvic, Bergen-Belsen, Treblinka, Majdanek, Dahau, Mauthausen). O intenzitetu genocida na ovim prostorima svjedoči podatak da je već 1942. godine nacistička vlast obznanila da je Beograd/Srbija postao oslobođen od Židova (*Judenfrei*)³.

M. Šuvaković tumači da je tematika stradanja u logorima u najvećoj mjeri prikazana kroz umjetnička djela koja su izvedena u književnosti, filmu, muzici, kazalištu, crtežima, grafikama, slikarstvu i skulpturi-spomeničkoj plastici, pa se u skladu s time može govoriti o nekoliko karakterističnih modela „umjetnosti o logoru“ a to su: 1. dokumentarna svjedočenja o životu u logoru, 2. retrospektivna svjedočenja kroz sjećanja na logor, 3. reprezentacija logora kao društvenog znaka, narativa ili traga i 4. memorijalna označavanja logorskih toposa kao indeksnih mjesta ljudske tragedije (Šuvaković, 2012: 195). To znači da su specifična mjesta na kojima su izgrađeni logori postala topološka mjesta i mjesta memorijala kao sjećanja u koja su upisana stradanja nevinih žrtava kao ključni pokazatelji traume kolektivnog kroz individualne identitete i njihovu destrukciju.

Značenje i funkcija spomenika

Porijeklo termina spomen potječe od latinske riječi „memoria“ što upućuje na sjećanje na neki predmet ili osobu. Prema Kuljiću se izraz spomenik, u užem smislu, javlja početkom novog vijeka a tek je Martin Luter, prevodeći Stari zavjet, grčku riječ *mnemosynon* i latinsku riječ *monumentum* zamijenio njemačkom riječju *Denkmal*/spomenik (Kuljić, 2014: 274). Iz tog razloga pojmovi individualno sjećanje i kolektivno i kulturno pamćenje predstavljaju temeljnu odrednicu ili platformu iz koje se može protumačiti jedan kulturni okvir za analizu značenja i funkcije spomeničke baštine. Umijeće pamćenja koristi imaginarne prostore a kultura sjećanja znakove u prirodnom prostoru gdje spomenici kao takvi bivaju semantizirani (Asman, 2011: 59). Njemački povjesničar Rajnhard Kozelek tumači da su spomenici „identitetska djela preživjelih“, pri čemu, bilo da se radi o spomenicima s tisućama imena ratnika ili spomeniku nepoznatom junaku, identificirajući momenat stoji u prvom planu. To ukazuje da simbolika civilne ili vojne žrtve upućuje na individualna a ujedno i kolektivna sjećanja, pamćenja pa tako i traume iz perioda drugog svjetskog rata, što čini da se perspektiva iz koje je moguće tumačiti spomenike iz poslijeratne spomeničke plastike sve više okreće prema psihologiji, antropologiji, studijama kulture, etnologiji, oralnoj povijesti itd.

Kada govori o kultu mjesta sjećanja Albvaks takvom prostoru dodjeljuje jedan novi način označavanja koji je nazvao sustav fiziognomije. To znači da se određeni teritorij smatra označenim ukoliko je obilježen prepoznatljivim simbolima kroz koje

3 Termini *Judenfre* i *Judenrein* izrazi su koji su korišteni u nacističkoj Njemačkoj kako bi označili teritorij koji je u potpunosti „očišćen“ od Židova (*Judenfrei* proglašen u Gelhausenu/ Njemačka- 1. studenog 1938., u Luksemburgu- 17. listopada 1941., u Estoniji- 20. siječnja 1942., u Beogradu/Srbija- kolovoza 1942., u Beču- 9. listopada 1942., u Berlinu- 19. svibnja 1943., u Hrvatskoj- 18. travnja 1944.)

se predočava ideološki i društveni okvir koji takvom prostoru, kao mjestu sjećanja, nanosi potpuno nove semantičke slojeve. U takve se prepoznatljive semantičke slojeve utiskuju svojevrsni biljezi ili svjedočanstva koja izražavaju počast i funkcioniraju kao prostorno-morfološki dokumenti ispisani i potpisani rukopisom jedne društvene grupe i njene traume. To znači da se kroz spomenike, kao biljege prošlosti, vrši institucionalizacija i komemoracija spomena na mrtve a njihova semantika ukazuje na kauzalnost umjetnosti, ideologije i nacionalnih struktura koja u konačnici utječe i na njihovu samu temporalnost.

U Srbiji je prvi spomenik žrtvama Holokausta podignut 1952. godine na Sefardskom židovskom groblju (izveo ga je arhitekt Bogdan Bogdanović) u stilu izgradnje vojničkih spomenika postavljenih u sklopu grobljanskih cjelina ali zbog specifičnog mjesta na kojem je postavljen bio je potpuno nevidljiv za one koji nisu posjećivali židovsko groblje. Takav spomenik bio je samo jedan u nizu od podignutih spomenika na području Beograda, Novog Sada, Sarajeva, Zagreba i Đakova. Stoga bi se ovakav postav i izbor mjesta sjećanja mogao protumačiti i „... kao simptom stanja povijesne kulture koja se, kao i svaki proces uobličavanja društvene memorije, neprestano ostvarivala kroz sistematsku organizaciju isključivanja, prigušavanja i potiskivanja sjećanja (Pintar. M., Ignjatović, 2008: 99)“. O tom simptomu prikrivanja, prigušivanja i potiskivanja tragova trauma i stradanja također svjedoči i odnos prema logoru Staro Sajmište, logoru na Banjici i strelištu Jajinci. Naime, već je poznat podatak da je u logoru Staro Sajmište u Beogradu – *Judenlager Semlin* (kao jednom od prvih nacističkih logora u Evropi s ciljem masovnog uništenja židovske populacije), koji je bio smješten u paviljonima Beogradskog sajma, stradalo oko 20 000 tisuća židova. Osim dva neprijetna spomen obilježja koja su postavljena 1980. i 1990. godine nema nikakvih znakova sjećanja što u mnogome svjedoči o odnosu država (Jugoslavije a potom Srbije) prema Drugom svjetskom ratu i žrtvama Holokausta, o njihovim povremenim bavljenjem ovom temu ili njihovom stavu „...*da je Sajmište, kao prostor nekadašnjeg logora, predstavljalo nepotrebno sjećanje na monstruozna zbivanja, odnosno na neodgovarajući kontekst novog grada i, prema tome, nešto što je trebalo potisnuti* (Blagojević, 2007: 76).“

Studija slučaja: spomenici i skulpture Nandora Glida

Ključnim događajima koji su u umjetnost socijalističke Jugoslavije donijeli značajne promjene smatraju se izložbe „Suvremene francuske umjetnosti“ 1952. Le Kurbizjeova izložba 1953. i izložba Henrija Mura sa predgovorom Herberta Rida iz 1955. godine koje su održane u Beogradu. U to vrijeme odvijao se intenzivni i bogati likovni život uvjetovan druženjem, zajedničkim izlaganjima i razmjenom iskustava umjetnika sa područja cijele države koji je rezultirao njenim otvaranjem prema Zapadu. Prema Lazaru Trifunoviću, srpsku skulpturu karakterizira: „antropomorfizam kao predmet plastike, intimizam kao karakteristika njenog izraza, konzervativizam kao estetsko opredjeljenje i inertnost prema prostoru i strukturi materijala, kao i lažna patetika i prazna ilustrativnost (Trifunović, 1970: 18).“ Modernističko je tumačenje skulpture podrazumijevalo zatvorenu formu, zgusnuti volumen i naglašenu figuraciju. Neki od značajnih umjetnika koji su se bavili skulpturom u to vrijeme bili su Vojin Bakić („*Spomenik na Petrovoj gori*“, „*Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću*“, „*Razvaline*“, „*Svjetlosni oblici*“), Toma Rosandić, Sreten Stojanović i dr. Najznačajniji predstavnici „egzistencijalnog ekspresionizma“ bili su Vida Jocić, Jovan Soldatović, Matija Vuković i Nandor Glid. Zanimljivo je da se egzistencijalni ekspresionizam, kao suvremenija forma srpske skulpture, razvijao paralelno sa nastajanjem skulptura i memorijala Bogdana Bogdanovića

(spoj socijalističkog modernizma, folklorizma i narodnog identiteta) u kojima je evidentan otpor prema racionalizmu i zapadnim modelima moderne spomeničke arhitekture. Temeljne odlike egzistencijalnog ekspresionizma jesu perforacije, šupljine i praznine koje oslobađaju masu, a monumentalnost njihove naglašene, semantičke strukture, vodila je prema poluapstraktnoj ili potpuno apstraktnoj formi. Naročito je takvim pristupom u svom stvaralaštvu veliki doprinos srpskoj skulpturi dao Nandor Glid, srpski umjetnik rođen u Subotici 12. prosinca 1924. godine, čija je osobna sudbina (njegova je čitava obitelj osim sestre stradala u poljskom logoru Aušvic) kao i sudbina mnogih žrtava Holokausta transponirana u umjetnički rad. Irina Subotić ističe da je Nandor Glid jedan je od naistaknutijih jugoslavenskih kipara poslijeratne Jugoslavije, sa brojnim svjetskim priznanjima koja je stekao zahvaljujući svojim izuzetnim monumentalnim spomenicima posvećenim žrtvama Holokausta u Mauthauzenu (1958), Dahau (1968), Jad Vašemu (1979) u Jerusalimu, Beogradu, Solunu (1997), kao i memorijalima palim borcima-antifašistima širom bivše Jugoslavije („Balada o vešanim“, „Spomenik sloboda“/Subotica, spomenik „Sto za jednog“/Kragujevac (slika 1), „Kragujevački oktobar“/Kragujevac (Slika 2) „Žar ptica“/Zrenjanin, „FeniKS“/Split (Subotić, 2012: 3).“ Također je bio ugledan profesor na Fakultetu primijenjenih umjetnosti u Beogradu. Obnašao je dužnosti rektora Univerziteta umetnosti i bio član muzejske komisije Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu. Prva faza njegovog stvaralaštva bila je vezana za crteže, grafike (ciklus monotipija s temom Holokausta), figure i portrete, da bi se kasnije usmjerio prema memorijalnoj skulpturi i objektima za dekoraciju konstruirajući ih kao asamblaje od raznovrsne vojne opreme i oružja (Muzej revolucije u Sarajevu i Novom Sadu).

U memorijalnim se skulpturama Nandora Glida, kako ističe Miodrag Protić, radi o „egzistencijalnom nemiru stradanja, atmosferi logora, o „sudbini čovjeka bačenog“ – eteriziranog, svedenog na tragični znak patnje (Protić, 1982: 101).“ Glavni motiv njegovih skulptura jeste ljudsko tijelo, apstahirano u formi i potpuno svedeno na vlastitu patnju, nemoć i stradanje. Prema Šuvakoviću se u modelima i varijantama spomenika, koje je Glid izveo u Mauthauzenu, Dahau i Jad Vašemu, nazire vitalistički stil horizontalne memorijane plastike i dinamičke i ekspresivne skulpturalne linije, karakterističan za lirsku apstrakciju i egzistencionalističke skulpture na tragu Alberta Đakometija ili totemske skulpture Dejvida Smita (Šuvaković, 2012 : 209). Skulptura kao vitalni oblik ukazuje na oslobođenje forme kao označitelja mentalnog i egzistencijalnog okvira unutar kojeg se nalazi ono arhetipsko i univerzalno. Kada se govori o arhetipskom i univerzalnom evidentno je da to upućuje na sam život, ljudsku vrijednost i potrebu za osnovnom životnom egzistencijom koja je u drugom svjetskom ratu bila izvrgnuta teroru. U prikazivanju ljudskog patosa i stradanja, u kojem bi umjetnik trebao predstavljati savjest svoga vremena, Glid tumači sljedeće: „Ako je kroničar svoga vremena, umjetnik nalazi inspiraciju i u ratu i u miru. Ali ljudska sudbina, čovjek kao biće, na većem je iskušenju u ratu, pa moralistička umjetnost svojom suštinom mora da bude više okrenuta stradanju nego radosti.“ Budući da se vlastito iskustvo logoraša (umjetnika), kao individualno svjedočenje može usporediti sa iskustvom društvenih grupa, onda njegova reprezentacija u vidu skulptorskog svjedočanstva tragičnog egzistencijalnog upisa u materijal i formu predstavlja najadekvatnije sredstvo koje ukazuje na tragično razaranje ljudskog.

Apstrahiranjem se forme, u Glidovim javnim, memorijalnim plastikama dogodio prijelaz od koncepta realističnog, iz skulpture predhodnog razdoblja, prema modernističkom pristupu i konceptu socijalističkog estetizma kao nove temeljne vizualne forme. Povod tome i uzore za takvu promjenu zasigurno treba potražiti u skulpturama

ruskog umjetnika židovskog podrijetla Osipa Zadkina ali i drugih evropskih suvremenika kao što su Konstantin Brankuzi, Aleksander Kalder, Antoan Pevsner, Naum Gabo i Marino Marini kojima je Glid bio inspiriran. Naime, Zadkin je izveo svoje monumentalno djelo „Razoreni grad“ u Roterdamu 1953. godine kao spomen na bombardiranje koje su izvršili Nijemci. U svakom je smislu to djelo bilo prekretnica, svojevrsni oblikovni obrat gdje su praznine, perforacije i šupljine u masi bile gradivni temelji i elementi skulpture. Irina Subotić tumači da je Glid slijedio ovakav princip rada motiviran preoblikovanjem i oslobođenjem skulpture od dotadašnje povijesne simbolike, religioznog ili političkog diskursa ili nacionalnog herojstva kroz naturalističku faktografiju. Nadalje, Subotić, ukazuje ne činjenicu da je takva skulptura posjedovala patos impresivne fizičke energije kroz istraživačku, sintetičku plastičnu strukturu i univerzalni humanistički pogled na svijet kao kolektivna predstava bola i užasa (Subotić, 2012: 5).

Glid je svojim monumentalnim skulpturama u mjesta sjećanja upisao svoju osobnu ali ujedno i općeljudsku tragediju. Mjesta sjećanja, mjesta memoralizacije Holokausta na koja su postavljeni njegovi spomenici, kao što je ranije navedeno, jesu logori Mauthausen, Dahau, memorijalni kompleks u Jad Vašemu i Solunu. Glid je pobijedio na natječaju za podizanje spomenika u Mauthauzenu⁴ 1957. godine, kojeg je prema preporuci Međunarodnog komiteta Mauthauzena raspisao Savez udruženja boraca Narodno oslobodilačkog rata (SUBNOR) Srbije, zajedno sa SUBNOR-om Jugoslavije. Reljef izveden od bronce, sa isprepletenim sjenama, formata 7 x 2, postavljen je na tri bloka bijelog mramora. Ovom je izvedbom, u kojoj je masa tretirana na potpuno drugačiji način, sa šupljinama, prazninama, perforacijama i deformiranim oblicima, Glid nagovijestio prelazak u apstrakciju kao svoj novi stvaralački princip. Izveo je modifikaciju izrazito humanoidnih formi, isprepletenih u bodljikave žice ograda koncentracijskih logora, kao masu iscrpljenih, izmučenih tijela. Prema riječima Stojana Čelića spomenik je „košmarni, naturalistički prizor u kojem se razaznaju ispružene, deformirane kosti isprepletenih kostura, naglašenih lubanja, ruku, ljudi u posljednjem ropcu, u vapaju (Čelić, 1969: 78-83)“, a Bela Duranci je ovaj pristup u radu u svom tekstu „Balade skulptora Glida“ protumačio kao „crtež nagrižen prostorom (Subotić, 2012: 98)“. Za postavljanje spomenika u Dahau, za kojeg je natječaj raspisan 1959. godine, Glidov je prijedlog vizualnog rješenja ocijenjen najboljim (u konkurenciji je bio pedesetak umjetnika iz cijelog svijeta), tako da se postavljanje spomenika pod nazivom „Međunarodni spomenik 1933-1945“ (slika 3), realiziralo u nekoliko faza da bi u konačnici bilo izvedeno 1968. godine. Prvo rješenje „Appelplaza“ (mjesto sa kojega se obično vršila prozivka zatvorenika) podrazumijevalo je arhitektonsko urbanistički prostor u kojem se nalazio reljef od bronce sa tri prstena jednog lanca kao simbolom povezanosti. Elementi sadrže trokutaste znakove od raznobojnog emajla (izvela ih je skulptorica Ana Bešlić) koji svojom formom i snažnim kolorativnim učinkom (crveni trokuti bili su namješteni komunistima i političkim protivnicima Njemačke, plavi strancima na prisilnom radu, žuti židovima, zeleni kriminalcima, smeđi romima, ružičasti homoseksualcima, ljubičasti Jehovinitima svjedocima i crni prostitutkama, alkoholičarima i otpadnicima od društva) ukazuju na diferencijaciju kategorija zarobljenika i žrtava logora. Centralna kompozicija Glidove skulpture okrenuta je prema zgradi nekadašnje glavne komande

4 Logor u Mauthauzenu bio je jedan od najozloglašenijih logora nacističke Njemačke u kojem se nalazio krematorij, plinske komore sa tuševima smrti, vješala, lažni aparati za mjerenje visine, u stvari su bili sprave za ubijanje udarcem u potiljak. Zatočenici su bili prisiljeni raditi u podzemnim tunelima u 300 metara dubokim kamenolomima do čijeg je dna vodilo 186 strmih stepenica. Zabilježena je velika smrtnost zatočenika, gotovo 2500 mjesečno, koji su umirali od iscrpljenosti, gladi i bolesti. Pretpostavlja se da je u ovom logoru stradalo više od 13 000 Jugoslavena, mada nikada nije evidentiran njihov točan broj.

logora (današnjeg muzeja) i aludira na jedan trag gdje je vrijeme obilježilo prostor, gdje sudbina sedam spaljenih, isprepletenih tijela ukazuje na „...agoniju i genocid, na simboliku ljudske težnje za opstankom, životom i slobodom. To je kultura sjećanja. Kultura nezaborava. Pouka, opomena i trajan spomenik, svim mučki ubijenim (Ibid: 100).“

Glid je također ostvario još jedan monumentalni memorijal u najstarijem Muzeju Holokausta u svijetu, u Jad Vašemu. Spomenik pod nazivom „Memorijal žrtvama koncentracijskih logora i logora smrti“ postavljen je na Dan sjećanja („*Yom Hazikaran*“) 24. travnja 1979. godine na zapadnom dijelu brda Hercl koji se nalazi uz Jeruzalemsku šumu i identičan je onome u Dahau. Njegova skulpture „Menora⁵ u plamenu“ (slika 4) i „Menora s Dorčola“ postavljene su na Dunavskom keju u Beogradu, na mjestu gdje je bila najveća koncentracija stanovništva Beogradskih židova 21. listopada 1990. godine. Varijanta skulptura „Menora u plamenu“ također je postavljena i u Solunu u organizaciji Centralnog odbora Židovskih zajednica Grčke (KIS) a skulpturu su dovršili njegovi sinovi pod vodstvom profesora Miroljubira Stamenkovića Komanča budući da je Nandor Glid umro samo nekoliko mjeseci prije nego je stigao dovršiti svoje posljednje umjetničko djelo.

Zaključak

Agamben je svoju knjigu „*Ono što ostaje od Aušvica*“ započeo rečenicom “Jedan od razloga koji u logoru mogu siliti deportirca na preživljavanje jest postajanje svjedokom” (Agamben, 2008: 11). Nadalje, tumači da dio preživjelih uokvirava šutnja, dok je drugima primarni smisao ne pustiti svjedoke da umru. Glidova trauma, kao preživjelog svjedoka, u kojoj je upisana trauma kolektiva u prvom licu jednine, ukazuje na afirmaciju autobiografskog identiteta kojeg se najbolje razumije „...kao problematičnu konstelaciju ili više ili manje promjenljivu konfiguraciju pozicije subjekta (Lakapra, 2004: 6)“, rekonvalescenta čija rekonvalescencija gotovo nikada nije moguća, kao što nije moguće izricanje nečega što je neizrecivo. U ovom se smislu autobiografski identitet generira iz osobno proživljenih traumatičnih iskustava. Takav subjekt, kao osobni svjedok ratnih stradanja, ima potrebu i mogućnost da u forme svojih umjetničkih djela upiše traumu kako bi ona bila podijeljena s drugima. Budući da je testimonijalni diskurs, gdje se tumačenje o traumatskom iskustvu odvija u prvome licu, samorazumljivi oblik svjedočenja, Glidove se skulpture mogu protumačiti kao svojevrsni tekstualni označitelji, kao govorni čin u vezi kojeg Felman ističe da je svjedočenje diskurzivna praksa, performativ u kojem „svjedočiti znači – zavjetovati se, reći, obećati i proizvoditi vlastiti govor kao materijalni dokaz istine (Felman, Laub, 1992: 5)“. Takvo postraumatsko „pismo“, kao svojevrsna transformacija traume kojoj slijedi određena interpretacija, pronalazi konkretno referentno polje u umjetnosti (skulpture) kao mjesto u kojeg je izvršeno upisivanje metafore/aporije traume. Iako poslijeratni filozofski i estetski diskurs zastupa stajalište da je nemoguće odrediti neku fiksnu vizualnu formu, kako bi se reprezentirala trauma Holokausta, Glid apstraktnom formom svojih skulptura/spomenika ukazuje na činjenicu da između spomenika i onoga na što se referiraju, postoji intimna distanca. Na takvoj distanci, njegova vizualna forma reprezentira bol, gubitak, traumu, sjećanje kroz koju iznova ukazuje na nepredstavljivost/neizrecivost ali i na činjenicu da je umjetnost jedno od najznačajnijih polja u kojem je takva praksa barem djelomično moguća.

5 Menora na hebrejskom znači svijećnjak (sedmerokraki ili osmerokraki) i prestavlja neizostavni simbol koji obilježava vrijeme Hanuke, najvažnijih židovskih blagdana, praznika svjetla (legenda o svjetiljci koja je nastavljala gorjeti u Hramu iako za nju nije bilo dovoljno ulja). Menora i Davidova zvijezda dva su glavna simbola u judaizmu.

LITERATURA

- Agamben 2008: G. Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitza, Arhiv i svjedok*, Zagreb: Biblioteka Antibarbarus
- Albvaks 2013: M. Halbwachs, *Društveni okviri pamćenja*, Novi Sad: Art print
- Asman 2011: I. Assman, *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta
- Blagojević 2007: Lj. Blagojević, Novi Beograd: Osporeni modernizam, Beograd: Zavod za udžbenike, 261; u Bajford 2011: J. Bajford, *Staro Sajmište: Mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd: Beogradski centar za ljudska prava
- Čelić 1969: S. Čelić, *Nandor Glid*, Beograd: Umetnost
- Felman, Laub 1992: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London: Routledge
- Lakapora 2004: D. La Capra, *History in transit: experience, identity, critical theory*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Kuljić 2014: T. Kuljić, *Tanatopolitika (sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti)*, Beograd: Čigoja štampa
- Nora 2006: P. Nora, Između pamćenja i historije. Problematika mjesta, u *Kultura pamćenja i historija*, priredile Maja Brkljačić i Sandra Prlenda. Zagreb: Tehnička knjiga
- Pintar, Ignjatović 2008: O. M. Pintar, A. Ignjatović, *Prostori selektovanih memorija: Staro Sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat*, Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti, Tihomir Cipek, Olivera Milosavljević (urednici), Zagreb: Disput
- Protić 1982: M. Protić, *Umetnost na tlu Jugoslavije, skulptura XX veka*, Beograd: Jugoslavija
- Subotić 2012: I. Subotić, *Nandor Glid*, Beograd: Fondacija Vujičić kolekcija
- Šuvaković 2012: M. Šuvaković, Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko hladnog rada, drugi tom; u Šuvaković Miško, *Svedočenje i sećanje na logor-sublimna estetika žrtve*, Beograd: Orion art
- Trifunović 1970: L. Trifunović, *Putevi i raskršća srpske skulpture*, u Umetnost 22. časopis za likovne umjetnosti i kritiku, Izdavački zavod Jugoslavija

PLACE OF MEMORY AND REMEMBRANCE (SCULPTURES AND MONUMENTS OF NANDOR GLID)

Summary

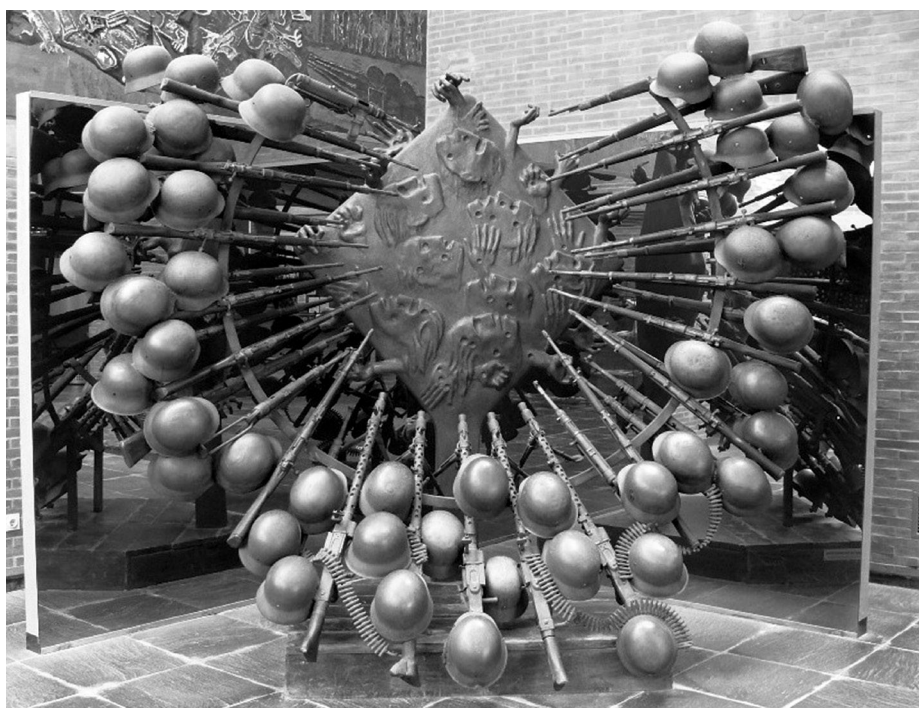
In this paper, case study was carried out that analyzes artistic creation of the world famous and renowned Serbian sculpture artist Nandor Glid. This case study constructs a framework that depicts a picture of socio-political context of his works and shows the spatial relation on which they are set upon, all for the purpose of interpretation, place of memories. Glid has, in places of memories like these, using his monumental sculptures, introduced his personal trauma of being a surviving witness pointing to the affirmation of autobiographical identity in which his introduction achieved an exponential characteristic. Nora interprets places of memories like these as bastions that support our identity and in the case they had not been subjected to political, ideological or any social transformation, there would not have been the need for their creation. "Therefore, places of memories are born out of a sense that there is no spontaneous remembrance, rather that archives should be created, anniversaries maintained, celebrations organized, laudatory eulogies carried out, documents put together, all because such procedures are no longer natural."

Key words: Nandor Glid, monumental sculpture, Holocaust, trauma, place of memory

Dragana K. Kružić



Slika 1 – „Sto za jednoga” - Memorijalni park Šumarice, Kragujevac, 1980.



Slika 2 – „Kragujevački oktobar” – Spomen muzej 21. oktobar, Kragujevac, 1975.



Slika 3 - „Međunarodni spomenik 1933-1945” – Dachau, Njemačka, 1968.



Slika 4 - „Menora u plamenu” – Dorđol, Beograd, 1990.

Јелена В. АТАНАСИЈЕВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет,
 Одсек примењене и ликовне уметности
 Катедра за унутрашњу архитектуру

ФИБОНАЧИЈЕВА ЕСТЕТИКА У ДЕЛИМА АЛДА РОСИЈА

Анализом и декомпозицијом архитектонских пројеката Алда Росија (Aldo Rossi 1931–1997) уочава се (ин)директни утицај пројектантског поступка и пропорцијских система класичне архитектуре из периода ренесансе (и посредно антике), на формирање аутентичног израза и архитектонског става овог знаменитог аутора. Кроз историју архитектуре, потврђене су високе вредности и критеријуми за формирање естетски вредних архитектонских склопова, кроз дефинисање архитектонских елемената „хармонијског односа непрекидне поделе”. Хармонијски односи „елемената” – подсистема у „архитектонском склопу” – систему, уколико су пројектовани по принципу *непрекидне поделе* за резултат пружају јединствени интегрални склоп са високим стандардима у обликовању. Комбинација непрекидне поделе са усвајањем чистих геометријских форми (квадрат, круг, правоугаоник) у дефинисању елемената композиције произвели су естетски вредне и монументалне склопове који су постали репрезентативни модели савремене постмодерне архитектуре.

Кључне речи: Фибоначијев низ, пропорције, естетика, композиција

О ПРОЈЕКТАНТСКОМ ПОСТУПКУ И ПРИМЕНИ ПРОПОРЦИЈСКИХ СИСТЕМА У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Андреа Паладио (1508–1580) један је од најважнијих теоретичара ренесансе архитектуре који је посебан утицај на следбенике остварио својим теоријским радом *Четири књиге о архитектури* (*I quattro libri dell'architettura*) (1570), у којој је изнео своје ставове и принципе у пројектантском поступку који су се примењивали у периоду ренесансе. Био је импресиониран античком архитектуром (Додс, Тавернор 2002: 95), тако да је за базу свог рада и истраживања примењивао античке принципе у архитектури, које је упознао кроз радове Витрувија *Десеи књига о архитектури*, али и директно се упознавао са елементима античке архитектуре, на различитим археолошким локалитетима. Његове грађевине су стамене, јасних конструктивних система, са применом централне осе симетрије како на нивоу основа склопа тако и на формирању просторног архитектонског модела грађевине. Основни принципи у архитектонском компоновању су: симетрија, централна симетрија, правилност склопа, модуларност архитектонских елемената, чиста геометрија – примењене форме, златни пресек, три класична реда у обликовању, ликовност у завршној обради склопа-фасада, централни мотив главног pročеља.

Винченцо Скамоци (1548–1616) у свом делу *L'Idée della Architettura Universale* (1615) изнео је ставове и принципе о архитектури који су се примењивали у ренесанси. Ученик Андреа Паладија примењује складне пропорције Паладијевих

¹ Jelena.filum@kg.ac.rs

вила – златни пресек, чисте геометрије основа фасада склопа, који увек за резултат пружају хармонијски однос делова и целине склопа.

Идеја о универзалној архитџектури у поменутом делу образлаже утицај светла на обликовање архитектуре. Основна обележја Виченца Скамоџија јесу примена чистих геометријских форми, модуларност композиције – како на нивоу основе тако и на пресецима/фасадама објеката, систем квадратуре у пројектантском поступку, принцип симетрије – централне симетрије, поштовање расвете са аспекта функције и обликовања простора.

Себастијан Серлио (1475–1554) кроз своје теоријске радове повезује све античке елементе са ренесансним архитектонским елементима. Детаљно разрађује идеју о значају **геометрије** као базиса у архитектонском обликовању композиција. Усавршава примену пропорцијских система у периоду ренесансе и својим анализама указује на њихов значај у дефинисању сваког подсистема склопа.

Леон Батиста Алберти (1404–1472) кроз свој трактат о архитектури *De re aedificatoria* говори о лепоти кроз хармонију свих делова склопа. Први је аутор који успева да усагласи функцију, конструкцију и естетику кроз јединствену архитектонску форму.

Естетика форме заснива се на хармонији свих делова склопа у целини, док декоративни елементи представљају секундарне естетске системе који би требало позитивно да доприносе квалитету архитектонске композиције.

Поменути аутори, теоретичари из периода ренесансе, значајни су са аспекта развоја теорије архитектуре. Поставили су пројектантске системе засноване на пропорцијама непрекидне поделе, или пропорцијске односе суседних чланова Фибоначијевог низа (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...), у коме је сваки наредни члан низа једнак збиру претходна два члана низа. Фибоначијев низ бројева сличан је пропорцијском систему непрекидне поделе – златном пресеку и може се поједноставити формулом $m : M = M : (m : M)$.

Пропорцијски системи у периоду ренесансе обухватају следећа средства:

- принцип симетрије,
- принцип правилности склопа,
- увођење модула – модуларних растера,
- принцип геометрије склопа,
- архитектура по мери човека.

Конструктивно-функционални концепт у архитектонском обликовању повезује савремену архитектонску форму са ренесансном и указује да је развој архитектонске мисли у домену пропорцијских система са аспекта конструктивности склопа у континууму.

Пропорцијски системи са дефинисаним средствима композиције аутора античке и ренесансне архитектуре веома су слични са елементима композиције Алда Росија, што ће се показати кроз анализу његових пројеката.

АНАЛИЗА ПРОЈЕКТАТА

Италијански архитекта Алдо Роси успешно се бавио теоријом архитектуре и дизајном, тако да је у својим пројектима постигао висок квалитет архитектонских склопова. Истраживање радова открива концепт пројеката које је примењивао – динамика просторних геометријских структура, јединствених форми уз репетицију подсклопова. Као изузетан познавалац теорије архитектуре

поштује уређени систем композиција и кроз чисте гемотријске форме уз поставку пројектантског растера постиже квалитетна архитектонска решења.

„Грађевине од јавног значаја пројектује по узору на минијатурне градове, сагледава их и решава као комплетне урбанистичко-архитектонске просторне целине са свим његовим елементим. Као поштовалац традиције у архитектури и историјског наслеђа, оставља делове фасада старих објеката у „првобитном” издању, а остале делове доградње решава у новом духу са новим функционалним захтевима корисника и новим просторним целинама грађевине (пример пројекта – Carlo Felice Theater/позориште Карло Фелиће у Ђенови)” (Атанасијевић 2009: 101).

1. ЧЕНТРО ДИРЕЦИОНАЛЕ Е КОМЕРЧАЛЕ, ФОНТИВЕЂЕ, ПЕРУЂА, ИТАЛИЈА, 1982–1988.

Прочеље фасаде дефинисано је у пропорцијском систему 1 : 2, са поставком централне осе симетрије, која диспозиционира три архитектонска мотива склопа ритма А : Б : А, и синхронизује их кроз пројектантски модул (слика 1, слика 2).

Грађевина је стамена, јасне геометријске форме са применом централне осе симетрије у дефинисању архитектонског склопа. Декомпозицијом фасада уочава се примена аритметичке пропорције 1 : 2, са репетицијом подскопова у односу на централну вертикалну осу симетрије. Мотив ознаке А представља пуно платно са делимично перфорираним архитектонским елементима. Мотив ознаке В, постављен у другом плану у односу на А, представља растер вертикалних отвора издужене правоугаоне форме. Примењени су златни пресек површине и модуларност скопа у компоновању модела (Атанасијевић 2009: 102).

2. АЛДО РОСИ И ЂАНИ БРАГИЈЕРИ, ГРОБЉЕ, МОДЕНА, ИТАЛИЈА, 1971.

У основи плана примењује пропорције Фибоначијевог низа (слика 3). У односу на вертикалну осу симетрије, поставља све остале елементе композиције. Четвртина основе плана дефинисана је и испројектована у пропорцијском систему *златни пресек површине*. Остали елементи су постављени у композицији аритметичких пропорција 2 : 4, односно 1 : 2. Присутан је систем „усвајања” геометријске форме кроз модел квадрата у централној оси склопа, чиме је наглашена монументалност амбијента.

Фасада је у форми квадрата који се понавља (слика 4, 5). Репетиција усвојених архитектонских елемената квадратне форме утиче на динамику визуелног склопа и монументалност у коначном ликовном изразу.

Естетика фасаде употпуњена је перфорацијом квадратних форми које су постављене у синхронизацији са пројектантским растером. Основни пропорцијски систем је 1 : 1, односно форма квадрата која је основни мотив у дефинисању архитектонског скопа (Атанасијевић 2009: 102).

3. WOHN UND GESCHAFTSAUSER, SÜDLICHE FRIEDRICHSTADT BLOCK 10, BERLIN, GERMANY, 1981–1988.

Објекат је угаони и веома захтеван за решавање функционалних и амбијентално-естетских услова локације (слике 6, 7). Постављањем стуба, на позицији укрштања две значајне регулације, успоставља визуелни дијалог и отвара занимљиву перспективу у визуеланом доживљају архитектонског склопа.

Монументалност композиције постиже усвајањем чистих геометријских форми, квадрата. Архитектонска композиција фасада формирана је кроз модуларни растер свих елемената подсистема са применом доминантног пропорцијског кључа $1 : 1$, односно форме квадрата.

Чиста форма у свим потцелинама склопа уз репетицију и адитивност појединих елемената чини склоп јединственим и занимљивим у свом архитектонском изразу (Атанасијевић 2009: 103).

4. КАЗА АУРОРА, ТОРИНО, ИТАЛИЈА, 1984–1987.

Декомпозицијом једне фасаде уочавају се три потцелине ритма $A : B : C$, које су у поставци усаглашене централном осом симетрије (слика 8). Потцелина ознаке A дефинисана је пропорцијским системом *златни пресек површине* у постављању свих архитектонских елемената. Потцелина ознаке B у вертикалној подели садржи елементе пропорција $a : b = 1 : 2$, затим $a : a = 1 : 1$ – форма квадрата и у најнижој зони фасаде постављен је златни пресек површине. Сва три пропорцијска кључа међусобно су синхронизована тако да чине јединствени архитектонски склоп.

Анализом друге фасаде објекта *Каза Аурора* уочава се ритам потцелина $A : B : A$, са постављеном централном осом симетрије кроз потцелину ознаке B . Потцелина ознаке A дефинисана је пропорцијским кључем златни пресек површине. Потцелина ознаке B дефинисана је пропорцијом $a : b = 2 : 4 = 1 : 2$ (слика 9).

Сви архитектонски елементи композиције позиционирани су у односу на поменуте пропорцијске системе и међусобно су синхронизовани у поставци.

Резултат свега је хармонијски склоп архитектонске композиције. (Атанасијевић 2009: 104, 105)

Детаљ фасаде $A : B : A$ (слика 10)

5. ХОТЕЛ ПАЛАТА, ФУКУОКА, ЈАПАН, 1987–1989.

Примењује чисте геометријске форме у просторном обликовању објекта.

Пропорцијски кључ *златни пресек површине* на фасадама употпуњује применом централне осе симетрије. Пропорцијски однос $a : b = 2 : 3$ је доминантни аритметички пропорцијски систем, који повезује све елементе склопа. Архитектонски елементи фасаде позиционирани су у односу на централну осу симетрије склопа (слика 11, 12).

Сведена геометрија са применом пропорцијских система *златни пресек* и аритметичке пропорције $2 : 3$ дефинишу диспозицију свих подсклопова објекта. Централна оса симетрије заједно са репетицијом једноставних геометријских форми фасаде утицали је на монументалност у архитектонском изразу (Атанасијевић 2009: 105).

ЕСТЕТИКА У ДЕЛИМА АЛДА РОСИЈА

Графичком декомпозицијом и анализом радова Алда Росија уочава се примена аритметичких пропорцијских система, посебно пропорцијских односа заснованих на суседним члановима Фибоначијевог низа, чиме се потврђују елементи естетике хармонијских односа непрекидне поделе. Примењени пропорцијски елементи, заједно са пројектантским поступком модуларних система координације архитектонских елемената склопа указују на сличности са делима *класичне*

архитектуре, присутне кроз различите историјске стилове. Познато је да су на његов рад утицали монументални објекти различитих историјских периода од антике до савремене архитектуре. Концепција поставке великих компелкса по узору на *мале градове* такође одражава естетику *Sectio Aurea* (lat) / *Златни пресек* са присутним осама симетрије и репетиције архитектонских склопова једноставних геометријских форми – квадрат, круг, троугао. У корелацији са основним бојама просторних геометријских струкура, постиже јединствену естетику амбијента и града. Познати Фибоначијев низ са константом $\phi=1.618034$ и елементима-вредностима низа 1, 1, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... појављује се у поставкама знаменитих објеката. Графичка анализа Росијевих склопова указује на присутност елемената низа, како на сегментима основа, фасада грађевина, тако и на комплетним склоповима.

Фибоначијева естетика потврђује се кроз примену пропорција хармонијских односа непрекидне поделе – златни пресек, геометријске и аритметичке пропорције архитектонских скопова. Резултат су естетски вредне композиције или ремек-дела савремене класичне архитектуре.

Представљени пројекти Алда Росија имају изузетне сличности са примерима ремек-дела класичне архитектуре кроз присуство *хармонијског односа делова у целини*, односно *принцип непрекидне поделе*.

Без обзира на примењени пропорцијски систем, односно геометрију архитектонских склопова, уколико су они дефинисани кроз *пропорцијски однос фибоначијевог естетике*, резултат у обликовњу и визуелном идентитету је објекат са врхунским естетским вредностима каква заслужују ремек-дела архитектуре.

ЗАКЉУЧАК

На формирање јединственог стила Росија утицали су *италијанска архитектура*, којом је био импресиониран током студијског путовања у Совијетски Савез, *италијански рационализам*, радови Адолфа Лоса (1870–1933) и радови сликара футуристе Ђорђа де Кирика (1888–1978). У теорији архитектуре, као и кроз ауторске радове, окарактерисан је као *постмодернизма*, за већ поменуте пројекте, као и пројекте *Позориште света* (*Teatro del Mondo*, 1980) – Венецијанско бијенале и пројекат Града мртвих у Модени (*San Cataldo Cemetery*, Modena, Italy), који се својом формом, обликовањем и концептом узима за пример обележја постмодернистичког покрета (слика 13).

Као што је познато у историји архитектуре и уметности, *постмодернизам* је био посебан правац који је настао из револта према дотадашњем модернизму, а може се дефинисати као *еклектички правац* који се ослања на квалитете класичних стандарда у архитектури. Естетика је редефинисана богатијом применом архитектонског мотива у реализацији архитектонских склопова, по угледу на различите архитектонске стилове уз поштовања пропорцијских система заснованих на хармонијским односима непрекидне поделе. Присуство боје је обавезно, па тако и у радовима Алда Росија основне боје чине стандардни колорит његових грађевина. Принцип симетрије, репетиција чистих геометријских структура подижу квалитет објеката у монументалности.

„Конечно, постмодернизам обухвата мноштво разних приступа који одступају од патернализма и утопизма свога претходника, али сви они имају двоструко кодирани језик – делимично модеран а делимично нешто друго. Разлози за ово двоструко су технолошки и семиотски: архитектке желе да користе савремену технологију, али и да комуницирају са одређеном јавношћу.” (Ценкс, 1985: 450)

У дефинисању планова и различитих комплекса постиже баланс у диспозицији различитих архитектонских подсклопова које јасно и прецизно поставља кроз функционалну схему која прати пропорцијски систем примењених геометријских форми. Лако и поетично кроз своје радове прожима елементе класичне архитектуре кроз редизајн истих, чиме успоставља континуум у архитектонском и просторном изразу. Нови дух архитектонских стилова у еклектичком дефинисању склопова са богатим коларитом постају обележје рада Алда Росија. Прицкерова² награда за архитектуру коју је добио 1990. године несумњиво говори о његовом квалитету рада и доприносу који је остварио у области архитектуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Атанасијевић 2009: Ј. Атанасијевић, *Пропорције у естетичкој перцепцији класичне архитектуре 20. века*, докторска дисертација.
- Фремpton 2004: К. Фремpton, *Модерна архитектура, критичка историја*, Београд; Орион арт.
- Додс, Тавернор 2002: G. Dodds, R. Tavernor, *Body and Building, Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge Massachusetts; The MIT Press.
- Роси 1996: А. Роси, *Архитектура града*, Београд: Трајевинска књига – Премис.
- Џенкс 1985: Ч. Џенкс, *Језик постмодерне архитектуре*: Библиотека Зодијак, број 59.
- Еверс, Тинс 2003: В. Evers, С. Thoenes, *Architecture Theory from the Renaissance to the Present*, Köln; Taschen.
- Џодидио, Ташен 1996: Ph. Jodidio, А. Tashen, *Contemporary European Architects, Volume IV*, Köln; Taschen.

FIBONACCI'S AESTHETICS IN THE WORKS OF ALDO ROSSI

Summary

Analysis and decomposition of the architectural design of Aldo Rossi (1931–1997) observed direct impact of design procedure and proportional classic architecture of the system of the Renaissance period (indirectly- antique), the formation of authentic expression and architectural paragraph. Throughout the history of architecture, confirmed the high values and criteria for the formation of aesthetically valuable architectural complexes, by defining the architectural elements of harmonic relationships continuous division or Sectio Aurea. Graphical analysis of the system indicates the presence of elements of the Fibonacci sequence, as the segments of the base, the facade construction, as well as the complete composition. The combination of continuous separation of the adoption of the form of pure geometric / square, circle, rectangle / in the definition of the elements of the composition produced are aesthetically valuable and monumental circuits which have become more representative models of contemporary Modern architecture. The conclusion is that regardless of the proportional system, geometry and design, if the projects are defined by Fibonacci's proportions aesthetic result in visual identity of the facility with superior aesthetic value they deserve masterpieces of architecture.

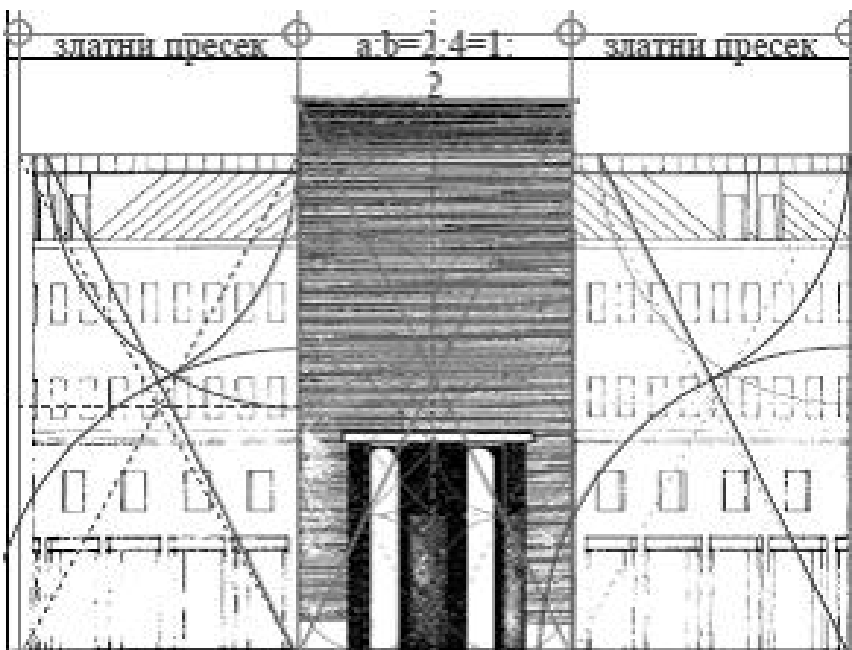
Keywords: Fibonacci sequence, proportion, aesthetics, composition

Jelena V. Antanasijević

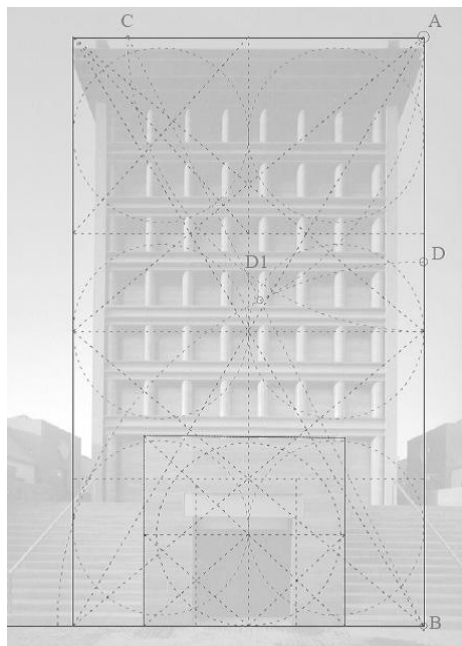
2 Прицкер / Pritzker – Међународна награда која се додељује сваке године архитекти за значајно достигнуће; награду је основала породица Прицкер у Чикагу 1979. године.



Слика 1, Фасада / Centro Direzionale e Commerciale, Fontivegge, Perugia, Italy, 1982–1988.



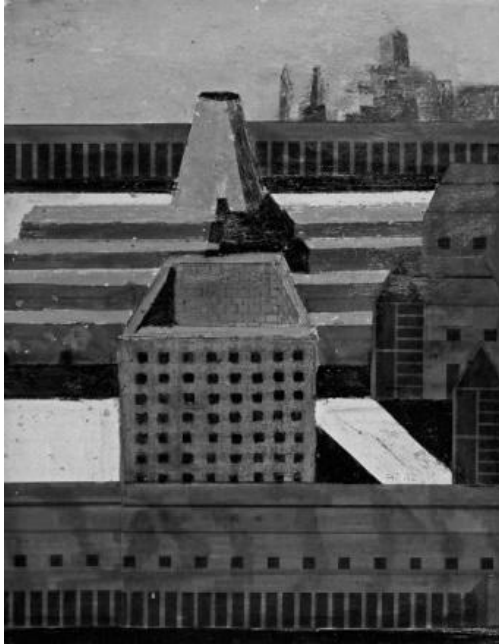
Слика 2, Графичка анализа / Centro Direzionale e Commerciale, Fontivegge, Perugia, Italy, 1982–1988.



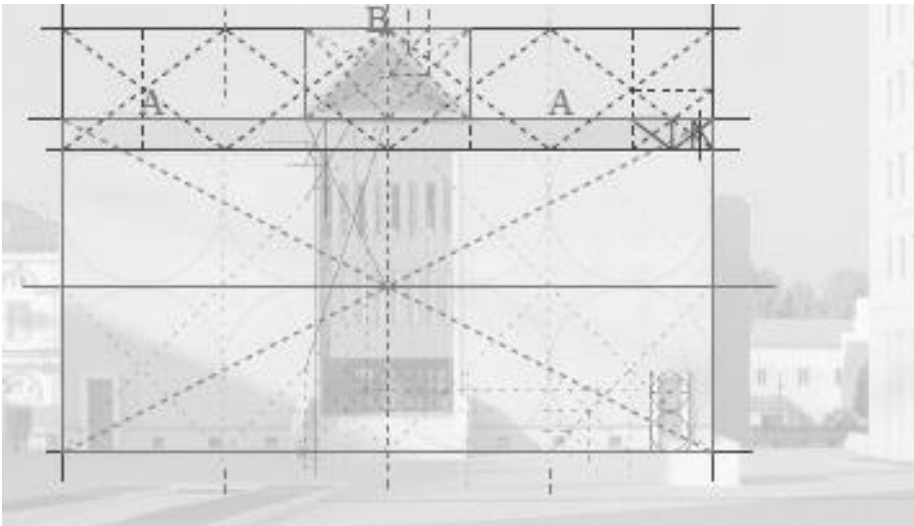
Слика 3, Анализа основе плана/ Aldo Rossi and Gianni Braqhieri San Cataldo , Cemetery, Modena, Italy, 1971.



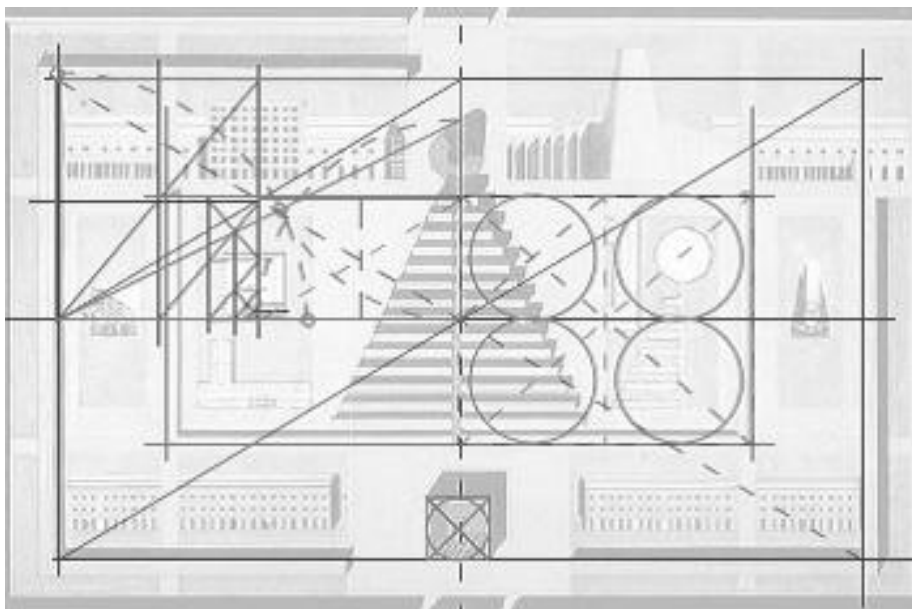
Слика 4, Анализа фасаде/ Aldo Rossi and Gianni Braqhieri San Cataldo , Cemetery, Modena, Italy, 1971.



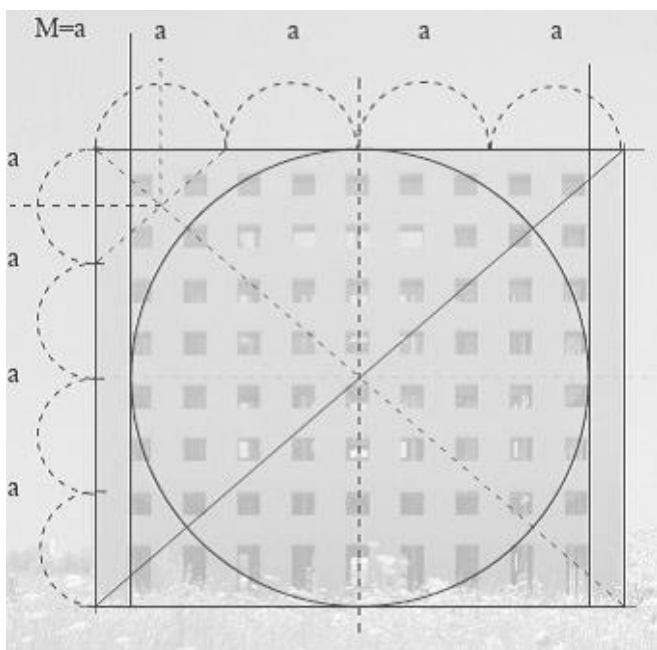
Слика 5, Изглед објекта/ Aldo Rossi and Gianni Braquhieri San Cataldo , Cemetry, Modena, Italy, 1971.



Слика 6, Анализа фасаде/ Wohn und Geschäftsauser, Sudliche Friedrichstadt Block 10, Berlin, Germany, 1981-1988.



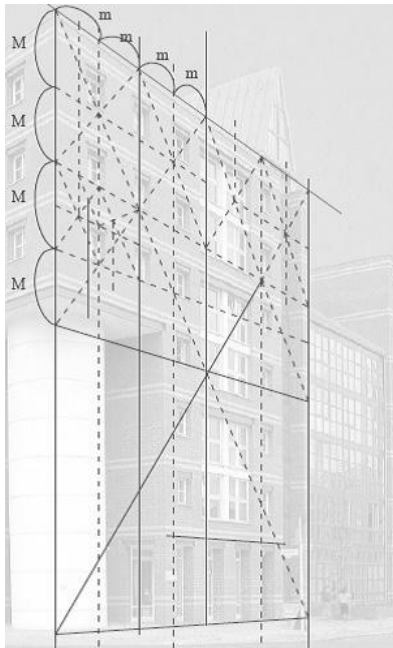
Слика 7, Изглед објекта / Wohn und Geschäftsauser, Sudliche Friedrichstadt Block 10, Berlin, Germany, 1981–1988.



Слика 8, Анализа фасаде / Casa Aurora, Turin, Italy, 1984–1987.



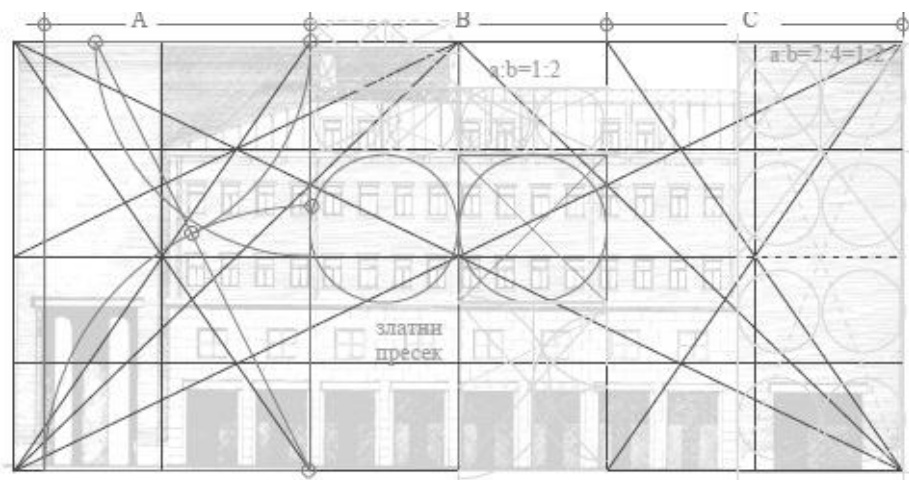
Слика 9, Изглед објекта / Casa Aurora, Turin, Italy, 1984–1987.



Слика 10, Анализа фасаде / Casa Aurora, Turin, Italy, 1984–1987.



Слика 11, Анализа фасаде / Hotel il Palazzo, Fukuoka, Japan, 1987–1989.



Слика 12, Изглед објекта / Hotel il Palazzo, Fukuoka, Japan, 1987–1989.



Слика 13, Цртеж Алда Росија – San Cataldo Cemetery, Modena, Italy, 1971

Нинослава Р. ВИЋЕНТИЋ¹
Универзитет уметности у Београду,
Факултет примењених уметности
Одсек Сценографија

РАЂАЊЕ СРПСКЕ СЦЕНОГРАФИЈЕ – ОД ЗАНАТА ДО (САВРЕМЕНЕ) УМЕТНОСТИ

Настао са намером да теоријски утемељи историју српске сценографије као и да подсети на најзначајније ауторе који су усмерили пут ка модерном изразу и новој позоришној естетици, рад се ослања на стваралаштво Народног позоришта у Београду у периоду између I и II светског рата. Управо тамо и тада одвијао се процес који ће занатско сценско сликарство постепено преобразити у сценографију са свим њеним карактеристикама, обавезама и могућностима којима ова уметност утиче на реализацију и перцепцију позоришног израза. У самом раду пажња ће бити усмерена на процес формирања основних карактеристика и улоге коју има савремена сценографија, одговорна да преведе почетни текст у адекватни знаковни систем – на други језик, и то тако што ће га актуализовати и омогућити да се посматрачи укључе у активну перцепцију понуђеног дела. Истовремено, осећамо се дужним да још једном подсетимо на неке од најзначајнијих српских примењених уметника прве половине XX века и истакнемо њихове заслуге у формирању уметничког стваралаштва које ће само пар деценија касније стајати равноправно са некадашњим европским узорима. Рад је подељен у две целине, ону која се односи на позоришно стваралаштво до I светског рата, епоху која ће припремити терен за коначно сазревање и професионализацију сценографије, али која још није дала уметника чији је рад превазишао традиционално позоришно сликарство, и ону која се односи на стваралаштво после I светског рата, када је коначно сценографија сазрела у независну уметност, са садашњом улогом и дефиницијом.

Кључне речи: Сценографија, костимографија, српско позоришно сликарство, Јован Бијелић, Сташа Беложански, Владимир Жедрински, Владимир Загородњук, Народно позориште у Београду

Сценографија је примењена уметност која је способна и одговорна да почетни текст означи различитим невербалним средствима и има могућности да уједини хетерогене и често супротне изразе у компактно, јединствено и убедљиво визуелно остварење. Овај рад бави се настанком и развојем српске сценографије и ауторима који су утемељили пут ка њеном савременом изразу и одговорности коју ова уметност преузима у денотацији и конотацији одређеног дела, у његовом писању, читању и меморисању, а настаје са циљем да означи сам почетак и личности које су покренуле и изнеле процес сазревања занатског у уметнички израз. С обзиром на то да је прошло више деценија од научних радова из ове области,² неопходно је у савременом контексту и ширењу сценографског

1 Nina.vicentic@gmail.com

2 Као солидна основа овом раду послужила је грађа др Олге Милановић, чији је темељан научни рад из области историје српске сценографије и костимографије омогућио увид не само у сценографска и костимографска решења Народног позоришта у Београду до II светског рата већ и у сам начин игре, режију, а и, много шире, у уметничке прилике и друштвене процесе који су позоришту иманентни и као такви неодвојиви од појединих визуелних избора и за њих сносе велику одговорност.

и костимографског израза изван граница традиционалних сценских простора у многе уметничке, културне и социјалне области, ранијој теорији додати анализу оних особина уметничког стваралаштва пионира српске примењене уметности, која указује на то шта и кога квалификује за термин (првих) сценографа, као и означити преломни тренутак, историјске и друштвене процесе који су омогућили да покренуте промене доведу до развоја режије, сценографије и костимографије као засебних уметничких грана. Овим ће се исправити неправда над помало заборављеним позоришним уметницима, чија су имена и рад млађим генерацијама готово непознати (Владимир Жедрински, Сташа Беложански, Леонид и Рима Браиловски, Владимир Загородњук), или ће се указати на сегмент рада у позоришту уметника који су у српској уметности остали упамћени најпре по свом сликарском опусу (Јован Бијелић, Брана Цветковић, Малиша Глишић), што ће заједно допринети јаснијем позиционирању и прегледном увиду у српску културну баштину.

Позоришно сликарство – период до I светског рата

У самом оснивању Народног позоришта у Београду (1868) учествују и сликари, па од почетка постоји активна стваралачка сарадња ликовних уметника, извођача и осталих аутора позоришног текста. На жалост, као ни у много напреднијим позоришним срединама, специфична веза сликарства и позоришта није могла да опстане а да се не одустане од конвенција тадашњег позоришног сликарства. Иако су од почетка значајни и вешти сликари узимали учешће у *декоративном живопису*³, за настанак изворне варијанте српског позоришног сликарства требало је сачекати више од четири деценије од његовог оснивања. Тек прве деценије XX века започиње темељни процес који ће позоришно сликарство, постепено, али не без константних потешкоћа, заменити једном новом граном примењене уметности.

На позорници Народног позоришта у Београду у првим деценијама његовог рада постављено је мноштво сликаних декора.

„Традиционалан позоришни декор заснован на дугој употреби сликаних декорација задржао се на сцени Народног позоришта у Београду и поред нових тенденција у инсценијацији, све до првог светског рата.” (Милановић 1983: 73).

До почетка XX века цео декор је сликан на проспектима, завесама или кулисама. Позоришта располажу малим бројем реквизита и један те исти намештај увек се изнова користи на позорници. И у најбогатијим позоришним кућама декор се често, из поставке у поставку, понавља, и то не само због великог броја комада који су на репертоару већ и као последица још увек неутемељене потребе да се ликовна опрема сцене организује и индивидуализује као део јединствене сценске поставке.

До I светског рата као и многа мања позоришта средње Европе и позоришта у Србији, када за то имају могућности, набављају комплетне декоре, опрему сцене и костиме из најугледнијих атељеа за њихову израду, најчешће из Беча.⁴ Њихов шематизовани декор који позориште, према могућностима, купује у целини или деловима (нпр. салон, архитектура или пејзаж), а потом га

3 Некадашњи термин за позоришно сликарство

4 Те занатске радионице су групе уиграних и вештих сликара, кројача, бравара, вајара, столара који раде углавном анонимно, без великих уметничких претензија.

прилагођава разним поставкама, уз мање или веће адаптације. Због трајне везе са узорима (и узорцима) из Беча, у Београду и Србији се све до 1918. није могло говорити о сценографији као о комплетном оригиналном решењу визуелне опреме сценског простора.

Из овог периода, неопходно је поменути значајне српске сликаре и позоришне живописце међу којима су: **Стеван Тодоровић (1832–1925)**, познати српски сликар, глумац и учитељ глуме, учествовао у оснивању Театара на Ђумруку, првог професионалног позоришта у Београду; **Доменико Д’Андреа (1836–1928)**, сликар, столар, декоратер, радио са првим редитељем Народног позоришта, Алексом Бачванским; **Антоније Ковачевић (1848–1883)**, најмаркантнија личност српског позоришног сликарства друге половине XIX века, први српски академски школован позоришни сликар. Током релативно кратког рада у Народном позоришту, Антоније Ковачевић задобија поверење и извођача и публике и постаје најзначајнији позоришни сликар „који је својим радом наговестио даљи развој ове декоративне уметности код нас, засноване на историографској и позоришној професионалности. Његов истанчана сликарски укус, којим је уместо драматичног и понекад дречавог колорита његових предходника, наговестио суптилнији и хармоничнији склад боја, био је у ери сликаних декорација, необично значајан уметнички предуслов” (Милановић 1983: 41). Нажалост, овог уметника је прерана смрт спречила да у српском позоришту остави траг за који је био спреман и способан, а српска сценографија изгубила је могућност да добије свог пионира двадесетак година раније. **Владислав Тителбах (1847–1925)** био је чешки етнограф, пензионисани професор и сликар аматер, закупљен словенском историјом и уметношћу, маштовити визионар и живописац романтичарских склоности. Његова пажљива реконструкција историјског материјала, послужила је као грађа и утицала нарочито на сценографију и костим после I светског рата и тада врло популарних комада са национално-историјском тематиком. **Драгутин Инкиостри Медењак (1866–1942)** један је од првих примењених уметника, школованих у Београду, који изучава народне мотиве, обичаје и фолклор, а бави се декорацијом ентеријера приватних и јавних грађевина, док упоредо своја знања теоретски преиспитује.⁵ За Народно позориште радио је не само као декоративни сликар већ и скице за костиме, нарочито националне. **Бранислав Брана Цветковић (1875–1942)** сатиричар, глумац, сликар, оснива прво београдско приватно хумористичко позориште; први је карикатуриста. Цело његово стваралаштво одликује се префињеним смислом за хумор, непременциозност и спонтаност, лака и духовита опаска, и представља сатиричну и ирониичну хронику јавног живота Србије у овом периоду. **Малиша Глишић (1896–1915)**, недавно од стране историчара уметности поново откривени сликар импресиониста, био је запослен као позоришни сликар у Народном позоришту. Умире на фронту, у зениту својих стваралачких моћи.

Позоришну слику овог периода обликовале су велике сликане површине, које су, распоређене по сценском простору, нудиле књижевне амбијенте са намером да игри обезбеде убедљивост, а публици пласирају информацију са подацима о епохи и простору који захтева драмски текст. Од позоришних сликара захтевала се вештина компоновању великих слика, према важећим канонима.

⁵ Његово дело *Моја теорија о новој декоративној српској уметности*, из 1925. представља једну од наших првих теорија из области примењених уметности.

„Те велике декоративне и стилизоване фреске, сувопарних перспектива, носиле су у себи печат псеудобарокног илузионизма. Временом је дошло до промене стила, али су средства којима су се служили професионални позоришни декоратори остајала иста. Позоришно сликарство почивало је на традиционалним техникама академског сликарства, које су биле адаптиране сценским потребама и прогресивно усавршава-не. Позоришни декоратори деветнаестог века предлагали су илузионистички уни-верзум који је оставриван сликарском имитацијом и акумулацијом фотографски та-чних детаља, без синтезе и селекције. Илузионизам је пролазио, уз извесне модифи-кације, кроз период романтизма, затим реализма. У првом су владали идеали епохе ренесансе, готике и стила Луја XIV, у другом се тежило географској и историјској тачности, коју су подстакли развој етнологије и археологије.” (Милановић 1983: 73)

У Европи се крајем XIX века јавља јак отпор према владајућој академској (позоришној) естетици, улози и циљевима илузионистичке сцене, који настаје као последица авангардних уметничких покрета и група, те њихове реакције на дугу социјалну кризу европског грађанског друштва и праксе да своје идеје преиспитују на позоришним сценама које у ту сврху и оснивају. Њиховим анга-жманом ће, једном заувек, бити поткопана основа на којој се вековима темељила традиционална, илузионистичка сцена. Иако многи уметници и интелектуалци који су из Србије путовали по Европи, одлазећи на школовање или стручно уса-вршавање, сведоче о променама које су темељно уздрмале давно успостављене односе, београдско позориште дуго на њих остаје немо. До практичног помака долази тек када су почетком друге деценије XX века, када су се на челу Народног позоришта наша два компетентна стручњака, који су у својим намерама споји-ли врлине професионалаца и визионара, а добро изнутра познавали ситуацију у позоришту. Милан Грол постављен је за управника Народног позоришта 1911, а мало потом његов најближи сарадник у спровођењу жељене реорганизације Ми-лан Предић за драматурга, који убрзо преузима дужност секретара позоришта. То је преломна година у којој започиње дуго очекивана реформа – регулисани су основни закони и уредбе, које су између осталог, дефинисале и улогу, обавезе, задужења и права како редитеља тако и позоришних сликара – декоратора, „помоћника и сарадника редитељу у декоративној опреми дела у коју спадају: нацрт и израда декора, стилови костима, оружја, намештаја, композиција слика, боја и светлости.” (Милановић 1983: 95) Овим је постављен законски оквир који је омогућио темељну реконструкцију Народног позоришта; техничку (спољну) и уметничку (унутрашњу), модернизацију свих сектора сложеног механизма и усклађивање њиховог рада, са јединственим циљем – да своју продукцију про-фесионализује и приближи европским стандардима и новим очекивањима по-зоришне публике.

Грол и Предић у Београд позивају стручне познаваоце позоришне уметнос-ти са оригиналним изразом и уметничким решењима, који располажу богатим књижевним и уметничким знањем и вештинама у коришћењу сценског прос-тора и технике. Неке од најангажованијих личности у процесу осавременавања јесу респектабилни уметници великог искуства – редитељи **Милутин Чекић** (1882–1964), **Александар Иванович Андрејев** (1875–1940), гост из Русије, на чији позив у Београд долази **Владимир Владимирович Балузек** (1881–1975), позоришни сликар из Москве, који ствара под утицајем Ђагиљева и руског ба-лета. Позоришно-декоративној уметности код нас обезбедио је необичну попу-ларност и скрену пажњу на значај ове уметничке дисциплине. Све Балузекове

и Анрејевљеве поставке представљале су узбудљиве позоришне догађаје које је београдска публика ценила и волела.⁶

Пракса да се у позорште уводе школовани сликари који ће учествовати у реализацији сопствених нацрта, довела је до стварања плодног тла за коначно клијање нове уметничке гране. Овом процесу знатно је допринео још један који се са њим симултано одвија – у све позоришне зграде до краја XIX века уведено је електрично осветљење, које је захтевало отворен и дубљи сценски простор како би могло да се изрази својим пуним потенцијалом. Сликари су додатно били привучени експериментом на великом, технички опремљеном простору и могућношћу да свој израз спацијално преиспитају, а светло физички и тродимензионално моделују. Увођење електричног осветљења као покретача модернизације позоришта покреће истовремено и настанак и развитак нових уметничких професија.

На позорници Народног позоришта до почетка XX века постављено је много сликаних декора, који још не могу бити обележени термином сценографија. Вековима уназад, сликарским техникама користе се да обезбеде уверљивост и приуште одређену илузију (која на нашим сценама никада није имала ефекте какве су значајнијих, опремљенијих, очуванијих, технички и кадровски способнијих позорница европских позоришних центара).

Рађање српске сценографије – период после I светског рата

Милан Грол, управник Народног позоришта током ослобођења и након њега, наставио је активно да учествује у обнављању рада једне од најзначајнијих институција српске културе и уметности. Нестали су у великом рату, у шуту, болести, глади и немаштини зграде, архиве, фондузи⁷, али је највећи губитак Народно позориште претрпело у људским жртвама (међу којима је било чланова ансамбла, уметника, техничара, администрације и публике). Са пуно новог полета и обновљеним очекивањима оно постаје носилац напредних, патриотских идеја, место на коме ће се постепено поново окупљати уметници школовани по европским и руским уметничким сценама.⁸

У овом периоду и код нас у позоришном сликарству долази до коначног напуштања централне перспективе и *trompe l'œil*, ефеката који су више векова суверено владали позоришним декором. Линије и боје су се коначно еманциповале од захтева за репродукцијом стварности и реализацијом одређене илузије (слика 5а,б,в). За сваки комад завеса се посебно слика, њоме се гледалац уводи у јединствен, у себе затворен свет позоришне игре, који и сликар и редитељ схватају као свет изван уобичајене стварности. Технички развој погодује овим настојањима, па расположива сценска техника, електрика и рефлектори постају флексибилно

6 Овај први редитељско-сценографски тандем у српском позоришту остаје упамећен по професионализму, широкој култури и искреном ентузијазму, упознавању српског позоришта са новим редитељским принципима – кроз сопствене режије и инсценације, и обнову репертоара великим драмским делима у којој су најзначајнији улогу имали руски писци. Оба уметника се почетком I светског рата враћају у Русију, где ће провести остатак живота.

7 позоришни магацини који чувају делове декора, реквизите или костима

8 Народно позориште од 1918. пружа привремени или стални азил, простор за рад и уметнички ангажман, руским уметницима избеглицама Октобарске револуције, као и многим другим европским уметницима који под утицајем пансловенских идеја Београд препознају као центар истраживања својих словенских корена у којима им јединствена и богата старе српска ризница народне баштине пружа неисцрпну инспирацију.

и прилагодљиво средство за постизање атмосфере и жељене слике. Осветљене и замрачене зоне нису више непомичне и условљене размештањем светлосних извора, оне све више постају компоненте у обликовању значења дела које се изводи. Искуство са светлом и његовом трансформацијом у изражајно средство које су сликари стекли и развили, почиње да налази своју примену у позоришту.

У овом делу рада скренућемо пажњу на оне позоришне сликаре и уметнике који су допринели овом процесу и с пуно права могу стећи титулу првих српских сценографа, истичући оне одлике њиховог позоришног стваралаштва које их за то квалификују.

Јован БИЈЕЛИЋ (1884–1964). Жеља позоришта да ангажује сликаре особеног израза који су и друштвено а не само ликовно активни настаје као потреба да се позориште прогресивно укључи у савремени живот и културу и последица је свести о његовој улози у (масовном) обликовању уметничког укуса, друштвене одговорности и моралних схватања појединца.

„Очигледно да је и ангажман Бијелића потекао из сличних потреба. Од њега се очекивала свежа крв, неопходна једном организму који није био толико стар, колико исцрпљен.” (Милановић 1981: 82)

У рад Народног позоришта Ј. Бијелић се укључио у изузетно тешким условима, 1920. као *сликар I класе*.

„Будући да је за тадашњу уметничку сцену Бијелић још потпуно анониман сликар, да се предпоставити да су га за овакве препоруке и ангажман квалификовале неке од особина његовог ликовног израза, а пре свега смели, чисти колорит, одважна линија и необична форма којом се европско позориште у том тренутку инспирисало, а коју је неговао преваходно руски балет, Сергеја Ђагиљева (Дягилев), са сликарем-сценографом Леоном Бакстом (Леон Бакст). Они су неуобичајено интензивним и чистим колоритом, „ватрометом боја”, слободном формом и меком линијом утицали и променили, не само не само позоришну уметност, већ и целокупну европску културну сцену.” (Вићентић 2106: 40)

За Бијелићево сценографско сазревање битан је био долазак **Јурија Ракићина**⁹ (1882–1952), **Михаила Исајловића**¹⁰ (1870–1938), два редитеља која доносе Народно позоришту додатни професионализам, инвенцију и свежину, и **Леонида Брајловског** (1868–1937)¹¹, некадашњег позоришног сликара Императорског позоришта у Петрограду, који вешто негује традиционално декоративно позоришно сликарство, које као описна уметност служи попут рама за извођаче, и у највећој мери долази до изражаја у опери и балету. Од септембра 1922. године отворено је обновљено Народно позориште у свим секторима – Драма, Оперу и Балету, а 1923. г. оформљена је и Сликарска Народног позоришта у Београду, опремљена кадром који је био искусан да реализује декоре по свим професионалним стандардима. Новом, професионаланом радионицом декора и технички опремљеном великом сценом која нуди могућности ротационе бине, модерне

9 Руски редитељ, радио са Станиславским и Мејерхолдом. У Београд долази са репутацијом модерног редитеља који може понудити зрела и смела сценска решења.

10 Пре Првог светског рата ангажован је у Народно позоришту као глумац. После рата претежно се бави режијом у позориштима Немачке, Аустроугарске, Русије, Америке и Швајцарске. Режијом демонстрира строге принципе немачке драмске школе.

11 Руски сликар и архитекта рођен у Харкову, умро у Риму. У Русији је важио за једног од најбољих позоришних сликара свог времена. Добро познаје позоришну праксу и поседује педантан осећај за сценски простор.

сценске технике, електичних уређаја, надбинског и подбинског простора и сл., пред сликаре су постављени нови захтеви, а успостављени сви предуслови за еволуцију и коначно сазревање сценографије. У годинама које следе сценографија ће се, захваљујући добро постављеним основама, коначно еманциповати од сликарства и режије и постати компетентна и одговорна за самосталне (ликовне) изборе (слика 1).

У ликовном обликовању сцене и костима Бијелић се превасходно служи колористичким решењима, као нечему чиме је заокружен и у свом ликовном опусу. Тако истовремено успева да помири личне афинитете са једноставно постигнутим ефектима које ће публика препознати и запамтити као нова, лична и смела. У позориште улази са слободних сликарских позиција, неоптерећен узорима и владајућим канонима позоришног сликарства. Боје које Бијелић први уводи на позоришну сцену у почетку су изазвале прави шок. Његова црвена, наранџаста и жута заувек ће променити позоришну слику епохе, обојивши је интензивним и чистим тоновима. Требало је времена да се схвати да ће Бијелић управо колоритом водити битку за нов реализам у позоришту.

У свом позоришном стваралаштву осцилира између стилизованих, реалистичких и импресионистичких сценографија прилагођавајући своја решења захтевима текста, игре и естетици рада редитеља. Био је нарочито успешан када је национални репертоар у питању, успешно ради популарне народне комаде са пуно фолклорних мотива и певања. Био је и идејни творац, а често и извођач својих сценографских и костимографских идеја. Јован Бијелић је био први уметник из области ликовне обраде сцене који је на позоришним афишама потписан аутор декора,¹² што представља важан доказ да је био уважени аутор који нуди оригинална решења одређене поставке.

„Овај истакнути уметник обележиће напоре за модернизацију београдског позоришта и омогућиће рађање сценографије на нашим просторима. Сценографија ће његовим радовима утврдити своје место, улогу и функције у позоришном изразу. Настојањем да се дотадашње декоративно сценско сликарство уметнички протумачи, да се сцена обликује као пластичан простор који прати и одговара комаду, Бијелићев декори превазилазе дотадашње стандарде и нуде нова визуелна решења. Декор и сценске слике овог уметника добијају индивидуалан уметнички печат, визуелно интерпретирају, омогућавају и подржавају радњу и намењени су искључиво одређеном извођењу, што их све коначно квалификује да буду означене термином – сценографија.” (Вићентић 2016: 37)

Поменућемо и два београдска госта, уметника који су у исто време, са првим таласом избеглица Октобрске револуције 1921. дошли у Народно позориште на позив Браиловог. У Београду ће остати двадесетак година, довољно да својим уметничким ангажовањем подрже и значајно допринесу покренути процес осавременивања сценског израза и формирања нове сценографске професије.

Владимир ПАВЛОВИЧ ЗАГОРОДЊУК (1889–1976) долази у Народно позориште на позив Браиловог као већ формиран уметник¹³, како би организовао вајарско-каширерски сегмент сликарнице Народног позоришта. Ради као позоришни вајар инсенације Браиловог, а постепено његово стваралаштво

¹² На плакату представе *Елга*, из 1922.

¹³ Ликовно образовање стекао је у Русији (Уметничка школа у Одеси) и Паризу (*Еcole nationale des Beaux Arts*). У Југославију је дошао са првим таласом руске емиграције 1920. Пре доласка у народно позориште Загородњук је радио као наставник цртања у Панчеву,

добија оригиналност и компетентност, а аутор понуде да сам реализује сопствену идејну решења која постепено еволуирају у сценографију.

Као декоративни вајар, није необично што је приступио проблематици сценског простора тако што га је у својим поставкама освајао и моделовао, и то по узору на стваралаштво Едварда Гордона Крега (Edward Gordon Craig 1872–1966)¹⁴ и Јеснера (Leopold Jessner 1878–1945), уметника чији су принципи и естетика освојили велики број европских позоришта.¹⁵ Где је то било оправдано и могуће, Загородњук нуди стилизована и упрошћена ликовна решења чија симболика одговара монументалности класичних драмских дела и народних легенди. У жељи да велике драмске текстове осавремени и приближи публици, Загородњук се обраћа поменутиим узорима, прочишћава сценски простор, рашчлањује га по нивоима и плановима, користи природне материјале и једноставан колорит, и архитектонске елементе који утичу на мизансцен и дозвољавају изолацију, груписања, истицања, узлете или падове. Многа решења овог уметника које одликује добро познавање архитектуре и историје уметности, имају монументални карактер, одбацују непотребан орнамент, док украс користе промишљено и у детаљу. Загородњук уметнички израз сазревао је у складном ритму са нашом режијом, која тих година трага за пластичним обликовањем сценског простора, омогућава динамичан мизансцен и делује монументално.

Владимир ЖЕДРИНСКИ (1899–1974). Као млади, али талентовани и одлично образовани уметник, био је опремљен знањима које су га чиниле прилагодљивим широком дијапазону позоришних аутора и њихових поставки, од класичних до савремених. Прве године ради као сликар-извођач, прикупљајући знања и вештине академског позоришног сликарства руске традиционалне школе од Браиловског, док се са напредним идејема савременог сликарства сусреће преко Јована Бијелића, који ће га и практично увести у београдски сликарски и позоришни свет.

Захваљујући свом таленту и образовању, способности да усваја и примењује стечена знања, са изостреним чулом за савремена позоришна кретања, Жедрински постаје не само најпродуктивнији сценограф београдског позоришта између два рата већ и резултатима свог рада успева да превазиђе своје учитеље. Највећи број драмских поставки остварио је са Јуријем Ракитином, који врло ауторитативно заступа револуционарне принципе руске редитељске школе. Одмерено и искусно користи расположиву ротацију (окретну бину), која приликом окретања омогућава различите углове гледања, или игра на огољеном и демистификованом сценском простору, са упаљеним радним светлом и декоратерима који врше промене наочиглед гледалаца, без спуштене завесе, лепо промишљеним и пажљиво истакнутим декором, увек са акцентом на глумцу и његовој игри. Ракитину олакшава решења којима тежи и стимулише и дозвољава несметану глумачку експресију. Са Гавелом, по његовом доласку у Београд, успоставља близак стваралачки контакт и дуготрајну уметничку сарадњу који се наставља и након њиховом одласку.¹⁶

14 Енглески глумац, редитељ, сценограф и теоретичар, један од најутицајнијих уметника и најзаслужнијих реформатора естетике савременог позоришта.

15 Немачки редитељ, управник берлинског Државног позоришта и Шилер театра, инспирисан уметношћу Гордон Крега, у својим инсценијама често користи степенице на упрошћеној или огољеној сцени.

16 На сцени Народног казалишта у Загребу и на сценама цетралне Европе, ова два уметника сарађују и после одласка из Београда.

Др Ерих Хеџл¹⁷ је истакнути редитељ са којим Жедрински у периоду од 1934–1940 ради и опере и драме. Сарадња са Хеџлом обогатила је сценографско искуство Жедринског, који у свој рад уноси нове елементе и решења, док је српску оперу значајно приближила до тада недостижним европским узорима. Они често комбинују решења сликане и просторне сценографије; промене ротацијом се обављају на отвореној сцени, наочиглед публике; компликовани и рашчлањени архитектонски елементи оправдано испуњавају сценски простор, јер се редитељи увелико служе степеницама, косинама, степеништем, балконом, лођом, терасом. Користи слободно импровизовани или условним декором, „његов реализам и натурализам никада нису отуђени од представе већ су прожети атмосфером коју дело сугерира” (Милановић 1983: 265), па сценографија постаје неодвојиви део поставке, разлог да се одгледаном догађају верује и начин да се исти запамти.

Посебно поље делатности овог аутора чине сценографије и костими за балете, у чему је он, у том периоду, аутор без премца. Сценографија за балете до тада је била изразито конвенционална, ослоњена у највећој мери на сликани декор, с обзиром на лимитиране могућности у вези са употребом сценског простора, док је костимографија за маштовитог уметника представљала прави изазов. Жедрински је остварио обиман репероар балетских дела јер је његова богата и комплексна личност нудила све неопходне предуслове за успешна решења – и доброг цртача и маштовитог сликара, познаваоца музике и кореографије, нових праваца, љубитеља и традиционалног и савременог балетског израза, спремног и креативног сарадника. Жедрински је напустио илузионистичку сценографију и покушавао да пронађе једноставна, конструктивистичка решења, која ће најадекватније одразити реалистички, експресионистички или симболистички карактер дела. Жедрински у току игре покреће позорницу, сцену пуни степенастим површинама, отвара хоризонт, решава изазове празне сцене и светлосних ефеката, трудећи се да свака поставка добије јединствен карактер. Сарађивао је са редитељима-кореографима који су и сами успостављали пут модерном балету и ослобођеној сценској игри.

Станислав Сташа БЕЛОЖАНСКИ (1900–1992), дипломирани студент београдске занатско–уметничке школе, долази у сликарницу Народног позоришта половином 20-их година.

Био је сценограф са архитектонским осећајем према сценском простору – проблем декора не решава вештом сликом већ расподелом простора по дубини и висини. Његов алат није скица већ макета, он зида сцену у трећој димензији, а рад се не може замислити без брижљивог планирања светла које декору додаје најсуптилније нијансе (слика 3). Његова композиција завршава се на сцени, не у сликарници; позорница је његов атеље у којем моделује своје сценске замисли, па сценски простор испуњава подијумима, упрошћеним степеничастим површинама, и прелазима, који омогућавају живописно планирање масовних сцена и континуирано, несметано кретање (слика 2). Сценографије Беложанског одређују осмишљено компоновање различитих, најчешће супротстављених односа (светла–тамне, пуног–празног, покрета–мировања, људи–предмета, звука–тишине).

17 Искусни и цењени немачки редитељ јеврејског порекла чији рад и удео у модернизацији српског позоришта заслужује темљиније истраживање. Београдском позоришту донео је професионализацију у раду, а своја знања несеквично делио и образовао многе наше глумце, певаче и уметнике. У Београду остаје и ради, додуше илегално, и током немачке окупације. Несрећно гине у једном од последњих бомбардовања Београда пред крај рата, 1944.

Проблематика која га инспирише јесте развијање сарадње извођача и свега онога што обликује видљиви простор позорнице и имагинарни простор изван ње, створен у машти гледалаца. Просторе који су на сцени сугерисани оставља да коначно обликује и доврши гледалац, чиме се постиже равнотежа у стварању, рецепцији и емитовању јединствене, али комплексне поруке коју нам поставка шаље. Према речима Павла Васића, Беложански је типичан представник свога времена јер у радовима примењује владајуће интересовање за форму и чврстину облика, изазавано реакцијама против импресионизма и борбом против илузионизма (слика 4).

Сваки од ових уметника заслужује засебан есеј који ће омогућити детаљнији увид у особине и домете њиховог сценографског стваралаштва. Овде још користимо прилику да поменемо: **Милицу БЕШЕВИЋ (1896–1941)** као прву сценографкињу Народног позоришта и **Миомира ДЕНИЋА (1913–1996)**, једног од најплоднијих српских сценографа, који је уметнички рад започео у времену којим се бави овај рад, али се његова каријера развијала у другој половини века када са Миленком Шербаном, Владимиром Маренићем, Душаном Ристићем и осталима. Он постаје предводник нове генерације српских уметника, чије ће сценографије означавати оригинално и сложено ауторско решење нераздвојно од поставке за/са којом настаје и постати „видљиво место за прављење и испољавање смисла” (Павис 1989: 110).

ЛИТЕРАТУРА

- Вићентић 2016. Н. Вићентић, Улога Јована Бијелића у настанку српске сценографије, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, 54, Нови Сад, 37–50.
- Милановић 1983: О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије.
- Павис 1989: П. Павис, Речник позоришног простора, у: СЦЕНА часопис за позоришну уметност, књига И, број 1 и 2, Нови Сад: Стеријино позорје, 105–110.

THE BIRTH OF SERBIAN SCENOGRAPHY – FROM CRAFT TO CONTEMPORARY ART

Summary

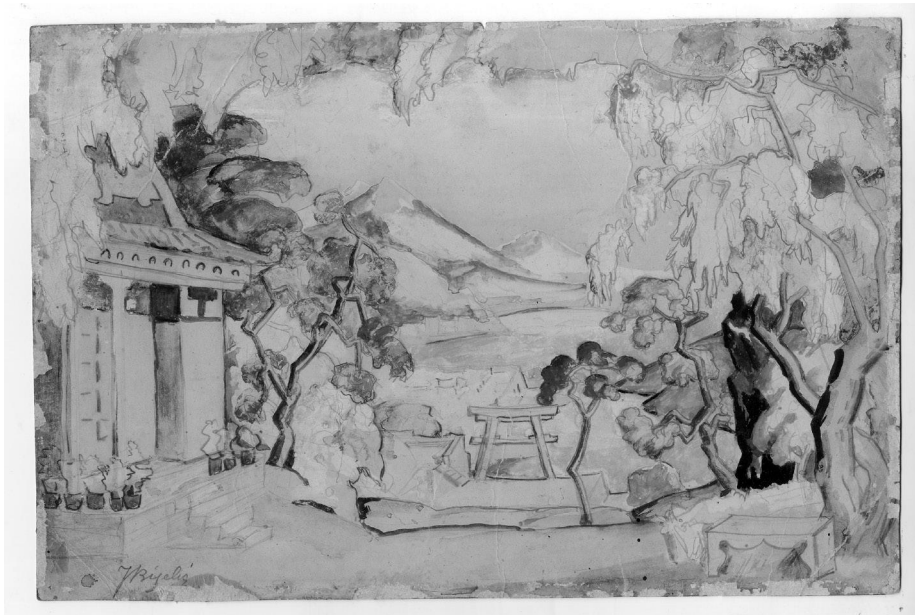
The paper has been created with the intention to remind of the most prominent theatre painters and set designers who can be credited for defining an independent and authentic scenography expression in Serbian theater. Since that some of them were and have remained remembered as great Serbian painters, a segment of their scenographic creativity remains neglected. Other theater artists have suffered certain injustice in relation to their work through years of neglect of their artwork by critics and art history, and without an analysis of their artistic achievements we cannot properly lay the foundation historic axis of Serbian scenography, upon which the analysis of their successors will naturally be based. Along with a review of the most important artists and pioneers of Serbian scenography, this article aims at defining the characteristics and functions that make up the contemporary scenographic expression.

Jovan Bijelić, Staša Beložanski, Vladimir Zagorodnjuk, Vladimir Žedrinski, Miomir Denić, are the most deserving for being the first in our theater to successfully implement some of the basic principles of modern scenography. In their designs, the stage finally conquers the available depth, while the stage area itself is freed for an austere and functional use of plastic elements and light. The stage becomes a space that needs to be disassembled, divided and disintegrated, so as to adapt it to the setting and desired interpretation of the performed structure. The stage reading of the play comes from the style of the play, and the painter's role is to esthetically shape the functional stage area, which assumes the role of a commentary, visual

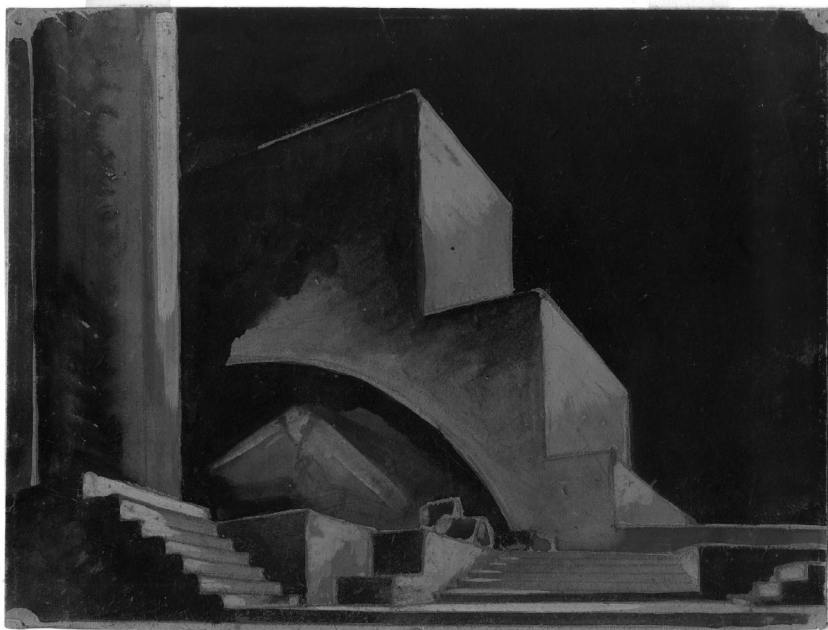
interpretation of the play. Original scenography is produced for every play, which ushers the spectators into the world of theatrical play, unique, self-contained, and within the liberated space the liberated world. Light, which is jointly designed by both directors and set designers, has an important role and aims at creating the atmosphere, and becomes an essential visual and dramatic element of scenography.

Key Words: Scenography, Costumes, Serbian theatre painting, Jovan Bijelić, Staša Beložanski, Vladimir Žedrinški, Vladimir Zagorodnjuk, Belgrade National Theatre

Ninoslava Vićentić



Слика 1, Јован Бијелић, *Мадам Батерфлај*, Народно позориште у Београду



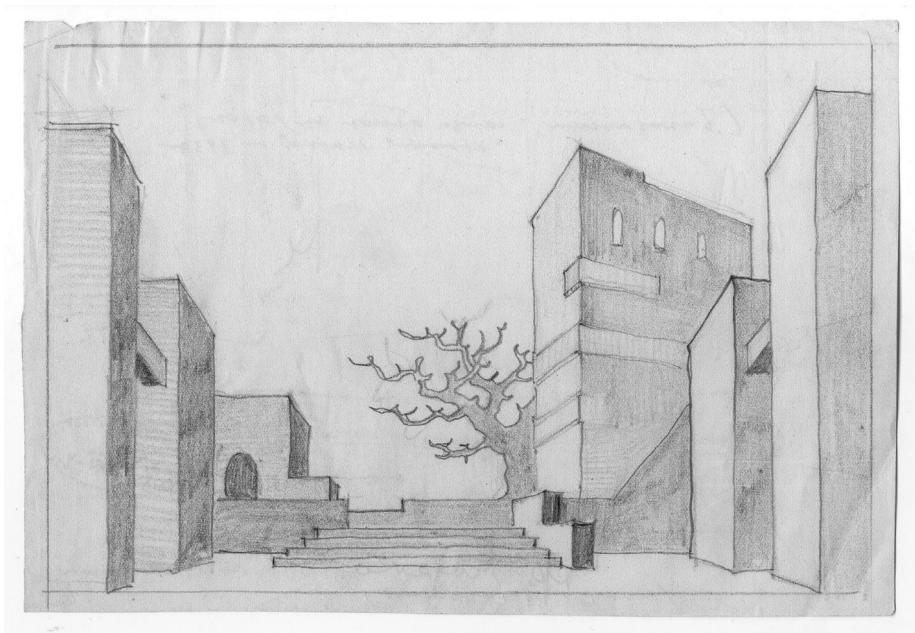
Слика 2, Сташа Белојански, *Отело*, Народно позориште у Београду, 1928.



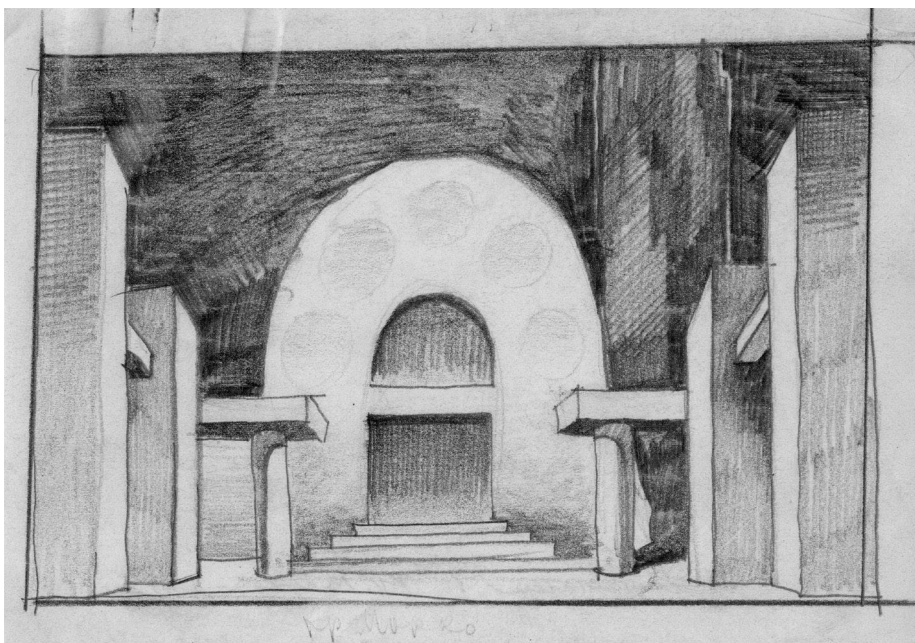
Слика 3, Сташа Беложански, *У долини*, Народно позориште у Београду, 1937.



Слика 4, Сташа Беложански, *Хованичина*, Народно позориште у Београду, 1928.



Слика 5а, Сташа Беложански, *Краљевић Марко*, Народно позориште у Београду, 1937.



Слика 5б, Сташа Беложански, *Краљевић Марко*, Народно позориште у Београду, 1937.



Слика 5в, Сташа Беложански, *Краљевић Марко*, Народно позориште у Београду, 1937.

Весна Л. КРУЉАЦ¹
Народни музеј у Београду

ЕВОКАЦИЈЕ ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ У ЛИКОВНОМ ОПУСУ ЛАЗАРА ВОЗАРЕВИЋА²

Овај рад резултат је рецентних истраживања ликовног опуса Лазара Возаревића, спроведених са циљем да се постојеће оцене и закључци преиспитају и прошире новим сазнањима, првенствено везаним за конституисање методологије исказа и структуре савремене слике са идејним и формалним исходиштем у византијском уметничком наслеђу. Основно полазиште пружили су методолошки приступи који обухватају елементе културне историје, нове социологије уметности, формалне анализе и компарације. Тежиште експликације усмерено је на Возаревићев метод транссемиотичке цитатности са елементима инклузије иницијалног предлошка у артикулацији уникатног фигуралног и апстрактног идиома. Посебна пажња посвећена је Возаревићевим делима која су антиципирала нове, алтернативне моделе уметничког испољавања и доказала да је византијско културно наслеђе и у 20. веку наставило да егзистира као идејно витално и уметнички подстицајно полазиште.

Кључне речи: Лазар Возаревић, модерно сликарство, средњовековно културно наслеђе, византијска уметност, Србија, Југославија, 20. век

Евокација „идеје прошлости” у уметности и њено циклично понављање у различитим видовима може се детектовати у скоро свакој историјској епохи и средини. Однос према прошлости и савремености, тј. питање превазилажења традиције и увођења иновације јесу моменти који су суштински обележили југословенску и српску уметност 20. века. Фактори који су имали снажан утицај на превагу једног од ова два момената и битно одредили развој домаће уметности јесу интереси државе, менталитет и укусу средине, традиционално нетрпељиве према радикалним уметничким искорацима и иновативним експериментима. Подршка коју су у прошлости институције политике, религије, културе и јавно мњење пружали на традицији утемељеном, али претежно еклектичном и анахроним уметничком дискурсу била је мотивисана остваривањем одређених политичких или националних интереса, циљева.³ Ипак, историја модерне српске уметности друге половине 20. столећа бележи неколико аутономних примера инвентивног инкорпорирања елемената византијске ликовне традиције у савремено стваралаштво. Том дискурсу припада и ликовни опус Лазара Возаревића (1925–1968), експонента прве послератне генерације српских уметника. Његов афинитет према средњовековној уметничкој баштини и етно наслеђу формиран је још током образовања у Школи за примењену уметност (1941), а потом и

1 vesna.kruljac@gmail.com

2 У сажетој форми, овај рад био је изложен у виду усменог саопштења на XI међународном научном скупу *Српски језик, књижевности, уметности*, одржаном на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 28–29. X 2016.

3 Детаљније о тој проблематици в. Трифуновић 1969: 39–52.

студија сликарства на Академији ликовних уметности у Београду (1943–1948).⁴ Позитивни подстицаји за даљу разраду „идеје прошлости” у аутономном уметничком раду несумњиво су долазили од професора са Академије, пре свих Мила Милуновића (Маркуш 1986: 8; Трифуновић 1990а: 58) и Јарослава Кратине⁵, као и колеге са студија и дугогодишњег пријатеља Александра Томашевића⁶. Додатни импулс у том правцу дао је, вероватно, и државни пројекат идеолошке рехабилитације уметничког наслеђа средњег века и афирмације „аутентично југословенске” савремене уметничке продукције, који је након идеолошког сукоба са СССР-ом и земљама „народне демократије” покренут 1948. године на иницијативу партијскополитичког и културног естаблишмента у циљу међународног потврђивања толерантности и еманципованости југословенског самоуправног социјалистичког поретка и његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку (Перишић 2008: 333–358).⁷ Ови догађаји коинцидирају са изузетним полетом „београдске византолошке школе”, окупљене око историчара Георгија Острогорског и доминантно медијевалистички оријентисане катедре за историју уметности Филозофског факултета у Београду, на челу са Светозаром Радојчићем (Перишић 2008: 80–81). Како се, дакле, Возаревићево сазревање одвијало у атмосфери интензивних проучавања и реафирмације

-
- 4 Од 1960. па до смрти 1968. године, Возаревић је радио на Академији ликовних уметности у Београду као доцент на предмету Цртање (*30 година Поклон збирке Рајка Мамузића (1974–2004)* 2004: 26).
- 5 Један од првих домаћих кописта српског средњовековног живописа, Јарослав Кратина специјализирао је технику фрескосликарства у више европских уметничких центара, а у периоду 1947–1962. био је професор на предмету Зидно сликарство на Академији ликовних уметности у Београду (*Факултет ликовних уметности у Београду (1937–2012)* 2012: 60).
- 6 Осим што су били генерацијски блиски, Возаревић и Томашевић делили су исту колекционарску страст према старим и етно предметима. Стога не изненађује што је њихово познанство започето током студија на Академији ликовних уметности у Београду, с временом, прерасло у пријатељство и узајамни подстицај у артикулацији самосвојних изражајних идиома, чије је исходиште било готово истоветно (Продановић 2016: 179–186; Томић 2016: 156, 158, 160). Радећи у Савезном институту за заштиту споменика културе (1953–1962), Александар Томашевић је знања стицана током школовања у Школи за примењену уметност (1946) и Академији ликовних уметности у Београду (1947–1952), те усаршавања у иностранству (Париз 1949, Брисел 1952/53. и 1955) примењивао у пракси, радећи на конзервацији и рестаурацији живописа и иконописа бројних цркава и манастира у Србији. Током педесетих и шездесетих година, путеви двојице уметника поново се укрштају, најпре кроз уметнички рад и заједничка иступања у оквиру *Децембарске групе* (1955–1960), а од 1962. када Томашевић постаје доцент на Академији примењених уметности у Београду, кроз интензивне приватне контакте и сарадњу у педагошком раду (Протић 1970: 458–460).
- 7 Изложба „Средњовековна уметност народа Југославије” премијерно отворена 1950. у Палати Шајо у Паризу, а затим пренета у друге западноевропске центре (Перишић 2008: 371), представљала је важан моменат у процесу реконструисања националног идентитета угушеног интернационализмом комунистичке идеологије, али и конституисања специфичног идејно-естетичког конструкта, тзв. „крлежијанског концепта уметности” на којем се у наредним деценијама темељио знатан део југословенске уметничке продукције. У питању је стилски хетероген и језички еманципован, изразито естетизован и идеолошки неутралан ликовни дискурс, утемељен на традицији домаћег међуратног интимизма и искуствима „париске школе”, која су била модификована и обогаћена „политички коректним” елементима уметности и културе минулих епоха са јасном транспозицијом специфичности географског поднебља, националне историје, ликовног наслеђа и духовне традиције (*Информација „Крлежијанство” – надреализам – социјална либература* 1963: акт 6.б.; Марковић, 1996: 395, 421). Реч је о „социјалистичком модернизму”, који се спреглом политичког и уметничког фактора педесетих година 20. века успоставља као доминантна уметничка формација, у оквиру које су „модерни традиционализам” (Трифуновић 1982: 10–13; Мереник 2010: 68) и „социјалистички естетизам” (детаљније в. Лукић 1963: 13; Исти 1968: 197–202; Исти 1975: 225–245; Исти 1981: 124–143; Исти 1983: 67–69) представљали доминантне естетичке манифестације у Југославији (Денегри 2007: 362–367, 374–375).

средњовековне уметности, „бити савремен и остати везан за византијску ликовну културу” постало је стваралачко начело на којем је он истрајавао градећи властити уметнички идентитет и поетику (Павловић 2009: 430).

Елаборација елемената византијске уметничке традиције у контексту различитих морфолошких елемената дела може се пратити у зрелим фазама Возаревићевог уметничког рада (Стојановић и др. 2011: s.p.). Током припадништва *Децембарској зрупи* (1955–1960) Возаревић је артикулисао особен фигурални израз заснован на креативној синтези пикасовске посткубистичке стилистике и различитих компоненти византијског уметничког наслеђа, пре свега тематике, али и елемената иконографије и композиционе структуре дела изведених традиционалним техникама фрескосликарства и иконописа. Реч је о реинтерпретацијама историјских, христолошких и маријанских тема, хералдичких и амблематских мотива средњовековних фресака и икона, који су инкорпорирани у концепцију високомодернистичке слике. Томе у прилог говори серија слика на тему *Мајтеринство* са представом мајке и детета као тематско-иконграфски цитат средњовековних приказа Богородице са Христом (сл. 1–2), затим неколико *Pietà* (сл. 3) и *Ојлакивања Христа* (сл. 4), те слика историјских личности *Симонида I* и *Симонида II* (обе из 1959). Архитектоника призора на овим сликама изразито је хијератична, плошна и блиска средњовековној ортогоналној пројекцији простора. Сликане у загаситој колористичкој или тонској гами, фигуре су као на средњовековним иконама и фрескама постављене на неутралан, монохроман (сивоплави, окер или мрки) фон. Њихов третман заснован је на геометризацији, кубистичком синтетисању форми, али и израженој линеарности, својственој византијском живопису епохе Комнина.⁸ Возаревићев графизам такође је експресиван и синтетичан. Међутим, он нема обликовну него функцију ритмичког диференцирања површина. У схематичан сплет линија Возаревић смешта дескриптивније и материјалније, тј. орнаментално третиране детаље апстрахованих антропоморфних форми. Стереотипне и аперсоналне фигуре поседују чврсту унутрашњу структуру, својства фронталности и симетричности, те представљају доминантно, регулативно средиште композиције. Сведене на основне геометријске облике (лопта, ваљак, кубус), људске фигуре су посредством сложеног система линија сведене на знак/симбол и транспоноване у пластичку структуру слике, идејно и стилски слојевите. Колорит, најчешће сведен на један тон, у функцији је потенцирања атмосфере ванвременске узвишености, медитативности призора. Остатак сликарске површине, ослобођен дескриптивности и нијансирања, доприноси коначном ефекту монументалности. Поништавање централне перспективе и увођење метафизички конципираног простора у ова пространа платна, олакшало је Возаревићу актуелизовање византијског уметничког наслеђа и елемената народне традиције (Протић 1969: s.p.; Исти 1970: 403, 453). Био је то Возаревићев покушај деканонизације и осавремењивања религиозне слике (Тимотијевић 2012: 8). Посматране у контексту атеистичког и идеолошки монолитног југословенског социјалистичког друштва, које је са великим подозрењем гледало на свако окретање националној прошлости и религији, поменута Возаревићева дела нису се укапала у политички пројектовану слику домаће стварности и аутентичне уметности, али нису била проскрибована. Иако

8 Опширније о стилским карактеристикама византијског сликарства из времена династије Комнина са референтном литературом в. Kazhdan, Epstein 1985; Лазарев 2004; Ousterhou 2001: 133–150; Sekules 2001; Cormack 2000.

деривира из византијског сликовног наратива и иконографије (пре свега икона и фресака Сопоћана и Нереза), предметни план у овим сликама био је не само јасно читљив већ и транспонован кроз синтетичку синтаксу Пабла Пикаса (Протић 1964: 190; Исти 1970: 452, 454; Маркуш 1986: 9–10, 14, 16–17), планетарно признатог уметника са завидним политичким курикулумом у Комунистичкој партији Француске, чија је послератна језичка парадигма представљала еталон модернизације у социјалистичкој Југославији и земљама Источног блока (Мереник 2010: 117–121). Крајем шесте деценије настало је још неколико слика есхатолошких садржаја и мрачне, злокобне атмосфере: *Смрти великог коцкара* (1957), *Сећање на прошлости* (1958), *Обешени* (сл. 5) и *Мајтеринство* (сл. 6). У њима се јављају први отклони од реалне форме и раније наглашеног графизма, уместо којих доминирају експресивни колористички акценти са јасним конотацијама егзистенцијалног песимизма (Маркуш 1986: 17–18). Управо поводом ових слика критика је писала о „модерним играма смрти” (Трифуновић 1990б: 187–188), препознајући да је Возаревићево дело проистекло из тегобног животног искуства и дубоко прожето осећањем личне егзистенцијалне угрожености.⁹ И друге Возаревићеве слике из тог периода, портрети и мртва природа, чији је мотив наизглед сасвим другачији, као својеврсни *temento mori* детаљ са средњовековног живописа резонирају уметникову свест о коначности, ефемерности постојања људске јединке. Начелно перципиране као иконе модерног доба, ове слике указују се као метафоре страдања, трагичне судбине и мучне егзистенције појединца у савременој цивилизацији. Исто би се могло рећи и за нешто касније дело монументалних размера *Човек у прошиору* (1960), у којем је спроведена и радикалнија деконструкција података предметне реалности. Из дубина мрачних понора у први план избијају колажирани, али декомпоновани фрагменти људске фигуре. У комбинацији са несликарским материјалима – металним нитнама и лимовима аплицираним на површину, они потенцирају утисак *horror vacui* овог језовитог призора. Формално и језички, та слика представља кулминативни тренутак, завршницу једне етапе и, истовремено, конститутивно дело наредне, енформелне фазе Возаревићевог стваралаштва. Према тврдњи самог Возаревића (1964б: 20), оно је било „прекретница” у његовом опредељивању за апстракцију.

Од 1960. године започиње фаза радикалнијих технолошких експериментација и истраживања материје. Међутим, не желећи да му нова дела буду опонашање постојећих решења тада актуелне енформелне апстракције, Возаревић читаву ту годину проводи у тражењу самосвојног енформелног исказа (Трифуновић 1970б: 95). Сматрајући да „уметник не сме да се оглуши о савремена тражења и да их презре, али треба да чува индивидуалност по сваку цену” (Возаревић 1964а: 19), он инспирацију и подстицај у артикулацији специфичног енформелног идиома налази у тактилној фактури оштећених фресака и патинираној површини старих икона и шкриња, као и металних окова и оклопа средњег века (Маркуш 1986: 15). У складу са структуралним и спиритуалним својствима наведених предлогака, он материјалну структуру својих енформелних радова

9 То потврђује Возаревићев аутобиографски исказ из тог времена: „О смрти не размишљам, она је [...] део мог песимистичког уверења, а оно се састоји у неизбежној сумњи у данашњи свет. Под притиском рата и покушајима избегавања рата, стално напета ситуација чини да раздобље у којем живим има специфичног одјека на мени. Много ствари је утицало да осетим ништавило живота [...] Не негирам оне који сликају радост. То је лепо али ништа више, ништа даље од тога [...] Ја, међутим, не тежим за лепим, већ за садржајном и ликовном истином коју носим у себи” (Возаревић 1959: 12).

разрађује на два начина, која су дала типолошки различите резултате. Први тип енформелног дела настајао је спонтаном алтернацијом густе пасте (мешавине песка, гипса, битумена, лакова) и црно-црвено-златно-мрких лазура, преко којих је накнадно интервенисано киселинама, водом и ватром. Услед дејства ових агенаса долазило је до консеквентног поништавања композиционог фокуса, претварања визуелног поља у хаотичну површину која трепери у неусаглашеном ритму и неодређеном смеру кретања, еруптивног распрскавања и анархичног ширења материје. Противречан однос ликовних елемената и полицентричност плохе поништавају утисак целовитости призора али, истовремено, потенцирају ефекат простору. Најчешће, у питању су дела великих формата, чији називи имплицирају деструкцију форме: *Енформел* (сл. 7), *Разорене форме* (1961), *Форма без краја* (1961) или *Разбијена форма* (сл. 8). Сугеришући кроз разорену форму и структуру дела безобличну и нестабилну структуру савременог света, Возаревић исказује сумњу у позитиван исход актуелних историјских процеса, рационални поредак ствари и идеју прогреса који су чинили темељне вредности модерне цивилизације, али и бунт против етаблираних токова српске послератне уметности претежно утемељеним на искуствима послератне „париске школе”. Светлосна и колористичка просијавања настала дејством хемијских агенаса, као и ефекат сфуматичне патине средњовековних икона постигнут ватром, имају симболички призив и потенцирају мистичну атмосферу. И управо те морфолошке компоненте и симболичке конотације транспонују ове радове у сферу спиритуалног. Паралелно, Возаревић је примењујући несликарске материјале конзистентне и неконзистентне структуре у колажно-монтажном поступку елаборирао и други тип енформелног дела, особене материјалне грађе и експресије. Дела мањих димензија – *Композиција I* и *Композиција III*, настале 1961, као и *Мала слика, Компактне форме* (сл. 9) и *Без назива* (сл. 10), представљају заправо најекстремнија решења Возаревићевог енформела. Изразито разуђене тектонике и, у бити, превратничког карактера, ова дела одликује одсуство склада ликовних елемената типичног за енформелну антислику. Она су настала аплицирањем металних елемената (лимова, ексера, жица) на тврду подлогу, преко које су наносени густе слојеви мешавине гипса, асфалта или смола, а затим утискиване обличасте челичне нитне или камени облаци. Потом је преко тако структуриране подлоге интервенисано ватром, киселинама, оштрим предметима. Отирањем слојева тамне емулзије на површини су се појавила „колористичка окна” бакарних (црвених и златних) лимова и светлосни одсјаји челичних апликација, дајући призору ефекат патине и окова средњовековних икона, књига, шкриња или оклопа, односно трансцендентални карактер. Иако су у поменутих радовима евидентни рецидиви структурирања призора, ова одступања од енформелног концепта ипак нису довела у питање антиестетичност коначног резултата. У другим Возаревићевим енформелним делима архитектоника приказа је сведенија. Најчешће, визуелно поље подељено је по хоризонтали или вертикали на две зоне, формално, структурно и семантички два различита ентитета: неутрални – небески, и рељефни – земаљски. То показују дела у којима се пластичко збивање одвија у доњем регистру: у *Црним формама* (сл. 11) сфуматична „колористичка окна” бакарних лимова промађају се из густих слојева црног импаста, чија фактура евоцира ерозивну структуру наслага чађи на иконама, док у *Композицији II* (сл. 12) правоугаону рељефну површину чини густа гипсана маса, у коју су утиснути обличасти каменчићи – транссемиотички цитат средњовековних мозаика. Током

поступка отирања бојеног слоја на извесним партијама дошло је и до ерозије, опадања површинских апликација и на тим местима указала се унутрашња структура дела. Тумачена у кључу хришћанске симболике, она се указују као метафоре борбе између добра и зла, живота и смрти, коначности и вечности.

Иновативност ових решења препозната је на Првом југословенском тријеналу ликовних уметности 1961. године, када је Возаревићу за *Композицију I*, *Композицију II*, *Композицију III* додељена Друга награда за сликарство (Протић 1970: 502). Међутим, већина уметничких арбитара тог времена није била уверена у оригиналност и радикалност Возаревићевог енформела. И док је Зоран Павловић (1961: 12) тврдио да Возаревићева дела управо зато што у свом подтексту носе „неку мистичну, аутохтону мисао везану како за уметника тако и за националну културу” не поседују „авангардистичке претензије” изворног покрета и више формално него концепцијски припадају енформелу, Јерко Денегри (1980: 137; 2009: 81) је у тој симболичкој евокацији прошлости видео „традиционалистички баласт” Возаревићеве концепције енформела, у оквиру које је изостала она темељна реорганизација, преквалификација слике у „други” статус дела.¹⁰ Насупрот напред наведеним и другим сличним оценама, мишљења смо да су евокативне пројекције према спиритуалној атмосфери и материјалној структури средњовековних икона, фресака и окова дале Возаревићевој верзији енформела трансцедентални карактер, али и димензију ексклузивности. Наиме, као што су елементи древне источњачке ликовне традиције (калиграфија) или маргинализоване индијанске и црначке културе (ритуали, тотеми, цез) дали печат индивидуалности поетикама појединих носилаца уметности негеометријске апстракције с обе стране Атлантика, тако су извесне компоненте византијског уметничког наслеђа постале исходишта Возаревићевог енформела. Оне се читавају на неколико планова: формалном – у морфолошкој структури приказа, феноменолошком – у метафизичким својствима материје, простора и светла, те аксиолошком – у семантичкој поливалентности и сублимној спиритуалности дела.¹¹ И управо због таквог ликовног предлошка и начина његове трансформације, Возаревићев енформелни идиом није био близак ниједној западноевропској матрици, иако је био заснован на примени несликарских материјала, оперативним поступцима деструисања материје, поништавању синтаксе и естетичких вредности високомодернистичке слике.

Припадност тзв. „источној парадигми” показују и Возаревићева каснија дела (Тимотијевић 2012: 18), такође проистекла из медитативног поимања савремене слике у непосредном односу са њеним *genius loci*, односно из уметничковог креативног приступа византијском уметничком наслеђу и народној традицији. Елаборирајући синтаксу енформелних дела, Возаревић од 1964. године гради специфичне слике-рељефе ослобођене фабулације и референцијалности, али са jakim евокацијама спиритуалних и структурних својстава средњовековне иконе.

10 Године 1952, Мишел Тапије увео је у критичку терминологију појам „друга уметност” (*art autre*) као ознаку за тада актуелну енформелну апстракцију, која је била посве другачије природе, феноменологије и морфологије у поређењу са конвенционалним сликарством (Денегри 1980: 126; Hopkins 2000: 19).

11 Тај метафизички призвук евидентан је и у појединим енформелним делима осталих протагониста београдског покрета, нарочито код Вере Божичковић Поповић (Трифунувић 1970а: 96; Кадјевић 1990: s.p.; Исти 1994: 5), али не и једино код њих. „Спиритуалистички” третман материје и светлости, Пјотр Пјотровски (2000: 139) истиче као спецификум источноевропског енформела проистекао из тежње експонената ове оријентације да уметност одбране од идеолошко-политичких нартаја.

Ове колажно-монтажне творевине обележиле су његову последњу, постенфор-мелну фазу (1964–1968). Раније насумично, спорадично аплициране металне елементе (тапетарске нитне), уметник сада организује у правилне, геометризоване облике. Ради се о универзалним симболима: круг, елипса, правоугаоник, квадрат, троугао или, пак, њиховим комбинацијама (троугао у квадрату, круг у ромбу и сл.) и репетицијама, какве срећемо у народној орнаментици и стилистичкој ритмици старих шкриња и манастирских вратница, фасада, мозаика и фресака византијске епохе (Протић 1970: 456–457). Преко тако структуриране подлоге Возаревић прво наноси, а затим отиरे боју (црвену, златну, мрку), постижући ефекат патине старих икона или просијавања њихових окова. Дискретан оптичко-кинетички квалитет, последица је незнатних алтернација у величини металних нитни и својеврсног преплитања, „уписивања” једне геометријске фигуре у другу. И док у *Кохезији* (1967) и *Компактној емулзији* (сл. 13), делима са геометријским формама асиметрично постављеним у односу на плоху задржава утисак полицентричности приказа и појачава ефекат ритмичног кретања, у кружним композицијама, као што су *Сива слика* (1965) и *Круж са оранж линијом* (сл. 14), Возаревић ревитализује питање централне перспективе и треће димензије (Мереник 2010: 113–114). Тако у Возаревићевом делу долази до потпуног преображаја иницијалног предлошка, а цитатна релација постаје онтолошко и семиотичко начело. Иако заснована на строгом геометријском поретку и неалузивна, ова дела задржавају ауру иконе као драгоценог сакралног предмета и објекта медитације. Она су израз уметникове потребе за успостављањем унутрашње хармоније, стабилности и реда на супрот хаосу, неизвесности и анархији спољашњег света. Зенит ове фазе представљају дела из 1968. године: *Идеално њаковање*, *Правилно дељење* (сл. 15), ахроматска *Представа* (сл. 16) и њен колористички антипод *Црвена концепција*, те *Последња слика* (сл. 17), којима се Возаревић приближио сликарству обојеног поља и уметности примарних структура (Тимотијевић 2012: 18). Тим радовима он је доказао да је византијско културно наслеђе и у 20. веку наставило да егзистира као идејно витално и уметнички подстицајно полазиште у артикулацији иновативних визуелних идиома. И управо зато што су значењске импликације дела Лазара Возаревића биле вишеслојне, далекосежне, универзалне и морално обавезујуће, његов ликовни опус надрастао је све контроверзе историјског тренутка и превазишао локалне оквире, профилишући се као проблемски значајна, надидеолошка и уникатна целина српске уметности друге половине прошлог столећа.

ЛИТЕРАТУРА

- 30 година Поклон збирке Рајка Мамузића (1974–2004) 2004: М. Маринков (ур.), *30 година Поклон збирке Рајка Мамузића (1974–2004)*, Нови Сад: Галерија ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића.
- Cormack 2000: R. Cormack, *Byzantine art*, Oxford: Oxford University Press.
- Hopkins 2000: D. Hopkins, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford: Oxford University Press.
- Kazhdan, Epstein 1985: A. Kazhdan, A. W. Epstein, *Change in Byzantine culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ousterhout 2001: R. Ousterhout, *Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: N. Necipoğlu (ed.), *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden, Boston, Köln: Brill, 133–150.

- Sekules 2001: V. Sekules, *Medieval art*, Oxford: Oxford University Press.
- Возаревић 1959: Л. Возаревић, Зашто баш овако?, *Младост*, Београд, 1. фебруар.
- Возаревић 1964а: Л. Возаревић, Уметник не сме да се оглуши о савремена тражења!, *Полишика*, Београд, 26. април.
- Возаревић 1964б: Л. Возаревић, Сликати не значи – сликати, сликати значи – мислити, *Дуга*, Београд, 27. септембар.
- Денегри 1980: Ј. Денегри, Крај шесте деценије: енформел у Југославији, у: М. Б. Протић и др., *Југословенско сликарство шесте деценије*, Београд: Музеј савремене уметности.
- Денегри 2007: Ј. Денегри, „Социјалистички модернизам”. Радикални ставови на југословенској уметничкој сцени 1950–1970, *Трећи пројам*, 133-134, Београд, 361–386.
- Денегри 2009: Ј. Денегри, *Теме српске уметности 1945–1970. Од социјалистичког реализма до кинетичке уметности*, Београд: Аточа, ТОРУ.
- Информација „Крлежијанство” – надреализам – социјална лијература 1963: Информација „Крлежијанство” – надреализам – социјална лијература, Београд: Архив Србије, Б-2 (ЦК СКС), К-15.
- Кадиевић 1990: Ђ. Кадиевић, *Вера Божичковић-Појковић. Ретроспектива*, Бијељина, Лозница: Галерија „Миленко Атанацковић”, КПЦ „Вук Караџић”.
- Кадиевић 1994: Ђ. Кадиевић, Слике, у: Л. Трифуновић и др., *Вера Божичковић-Појковић*, Београд: Цицера, 3–6.
- Лазарев 2004: В. Н. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо, Логос, Глобосино Александрија.
- Лукић 1963: С. Лукић, „Социјалистички естетизам”. Једна нова појава, *Полишика*, Београд, 28. април.
- Лукић 1968: С. Лукић, *Савремена југословенска лијература (1945–1965)*, Београд: Просвета.
- Лукић 1975: С. Лукић, *Уметности на мосту*, Београд: ССО Југославије.
- Лукић 1981: С. Лукић, *Огледи из естетике*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лукић 1983: С. Лукић, *У мајници књижевног живота*, Ниш: Градина.
- Марковић, 1996: П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада (1948–1965)*, Београд: Службени лист СРЈ.
- Маркуш 1986: З. Маркуш, *Лазар Возаревић (1925–1968)*, Београд: УЛУС.
- Мереник 2010: Л. Мереник, *Уметности и власти: српско сликарство 1945–1968*, Београд: Филозофски факултет, Фонд Вујичић колекција.
- Павловић 1961: З. Павловић, Београдско сликарство у Октобарском салону, *Данас*, Београд, 8. новембар.
- Павловић 2009: З. Павловић, *Уметности шумачења уметности*, Ј. Денегри (прир.), Београд: Факултет ликовних уметности, Плато.
- Перишић 2008: М. Перишић, *Од Стаљина ка Сартиру: формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима (1945–1958)*, Београд: Институт за новију историју Србије.
- Пјотровски 2000: P. Piotrowski, Totalitarianism and Modernism: The "Taw" and Informel Painting in Central Europe 1955–1965, *Artium Quaestiones*, 10, Poznań, 119–174.
- Продановић 2016: М. Продановић, Александар Томашевић – пут од материје фреске до духа Византије, у: Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан (ур.), *Византијско наслеђе и српска уметности*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској

- уметности XVIII–XIX века, Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 179–186.
- Протић 1964: М. Б. Протић, *Савременици*, књ. 2, Београд: Нолит.
- Протић 1969: М. Б. Протић, *Лазар Возаревић: ретроспективна изложба слика и цртежа*, Београд: Музеј савремене уметности.
- Протић 1970: М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Београд: Нолит.
- Стојановић и др. 2011: Ј. Стојановић и др., *Вера Божичковић Појовић, Мића Појовић, Лазар Возаревић. Радови 1958–1969*, Београд: Ликовна галерија Културног центра.
- Тимотијевић 2012: С. Тимотијевић, *Лазар Возаревић: експресија, црно, црвено, бело*, Београд: Галерија РТС.
- Томић 2016: И. Томић, Византијско наслеђе у српској модерној уметности, у: Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан (ур.), *Византијско наслеђе и српска уметност*, т. III, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XIX века, Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 149–168.
- Трифуновић 1969: Л. Трифуновић, Стара и нова уметност: идеја прошлости у модерној уметности, *Зограф*, 8, Београд, 39–52.
- Трифуновић 1970а: Л. Трифуновић, Вера Божичковић-Поповић, *Уметности*, 21, Београд, 96.
- Трифуновић 1970б: Л. Трифуновић, Ретроспектива Лазара Возаревића. Музеј савремене уметности 1969/1970, *Уметности*, 21, Београд, 94–95.
- Трифуновић 1982: Л. Трифуновић, *Енформел у Београду*, Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”.
- Трифуновић 1990а: Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, књ. 3, Д. Булатовић (прир.), Београд: Музеј савремене уметности, Филозофски факултет, Народни музеј.
- Трифуновић 1990б: Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике*, књ. 4, Д. Булатовић (прир.), Београд: Музеј савремене уметности, Филозофски факултет, Народни музеј.
- Факултет ликовних уметности у Београду (1937–2012) 2012: *Факултет ликовних уметности у Београду (1937–2012)*, М. Продановић, П. В. Арбутина (ур.), Београд: Факултет ликовних уметности, Службени гласник.

EVOCATION OF BYZANTINE ART IN THE ARTISTIC OEUVRE OF LAZAR VOZAREVIC

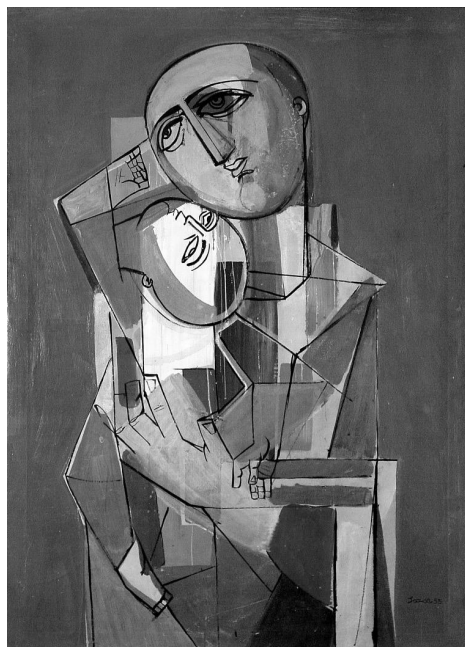
Summary

”To be contemporary and to remain attached to the Byzantine visual culture“ was the principle on which Lazar Vozarevic built his own artistic identity and poetics. While belonging to the *Decembar Group* (1955–1960) he articulated his distinctive figurative idiom based on a creative synthesis of the Post-Cubist stylistic elements and Byzantine art heritage, meaning primarily thematic, iconography and structure of works carried out with traditional techniques of frescoes and icons. It is all about the reinterpretations of historical, Christological, Marian and eschatological themes, as well as heraldic and emblematic motifs of medieval frescoes and icons, which are incorporated into the innovative concept of contemporary painting. The architectonics of the scene is hieratic, but the layout of surfaces and the treatment of figure in these paintings are based on geometrization, synthesising of forms and tonal gamma, as well as on highlighted linearity, typical of the Byzantine painting of the Komnenian epoch. Evocative projections of the spiritual atmosphere and materialistic structure of the medieval icons and shackles gave a metaphysical character to Vozarevic’s works of his *Art Informel* phase (1961–1963), but also a dimension of exclusiveness. Apart from the formal and the phenomenological aspects, the components of the Byzantine art heritage are also evident on the semantic and axiological levels, which marked Vozarevic’s *Informel* works with a sublime spirituality.

Therefore his *Informel* idiom was never close to any Western European matrix, although it was obviously based on the use of non-painting materials, operative procedures of destruction of *materia* and annihilation of high modernist painting values. Vozarević's last, Post-*Informel* phase (1964–1968) was characterized by paintings-reliefs. These are collage-montage formations arising from the elaboration of the syntax of Vozarević's *Informel* works and construction of universal symbols: circle, ellipse, rectangle, square, triangle, or, in turn, their combinations (a triangle in a square, a circle in a rhomb, etc.), which can also be seen in the ornamental stylistics of the Byzantine era. A discreet optical-kinetic quality of these works stands as a result of some minor alterations in the dimensions of metal rivets and a kind of interweaving, "writing" one geometric figure inside another. With these works Vozarević got close to the Color field painting and the Primary structures or Minimal art, and showed that the Byzantine cultural heritage continued to exist in the XX century as a vital and both ideologically and artistically stimulating starting point in the articulation of innovative visual idioms.

Keywords: Lazar Vozarević, Modern painting, Medieval cultural heritage, Byzantine art, Serbia, Yugoslavia, XX century

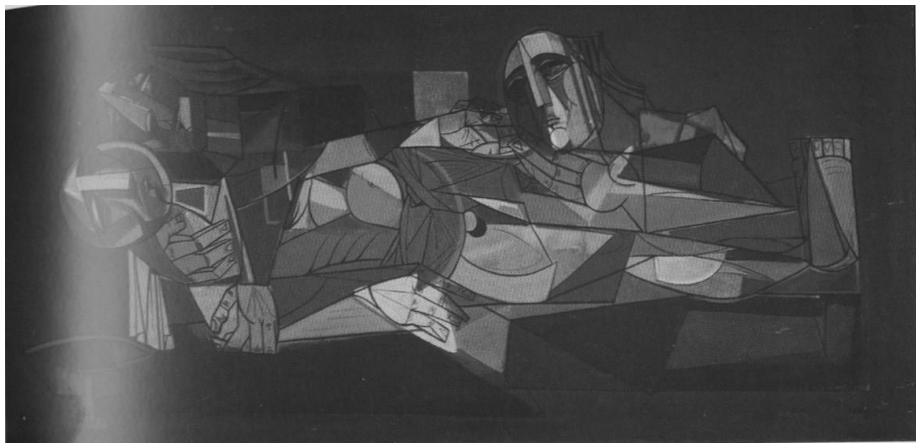
Vesna L. Kruljac



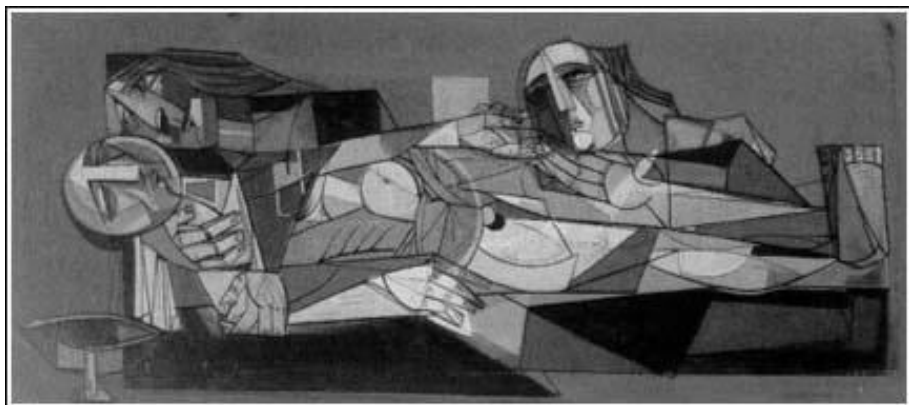
Мајсторство, 1955, уље на платну, 151 x 109 cm, вл. Галерија ликовне уметности –
Поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад



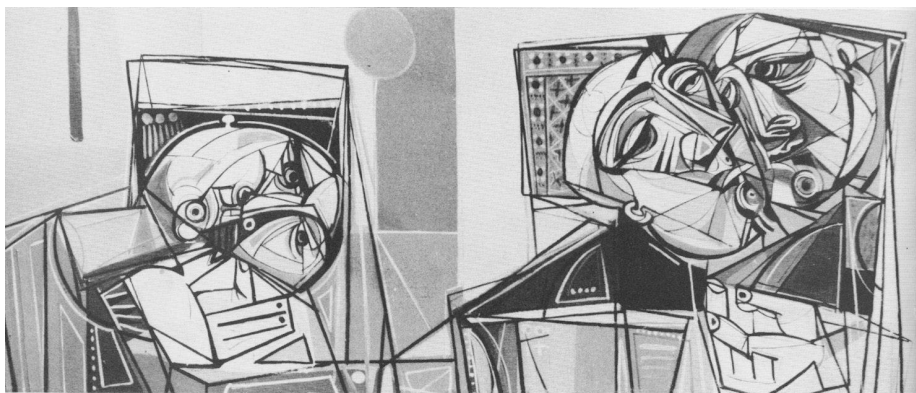
Мајка и дете, 1956, уље на платну, 129 x 97 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић” Сремска
Митровица



Pietà, 1956, уље на платну, 124 x 280 cm, вл. Музеј савремене уметности у Београду



Pietà, 1956, уље на платну, 124 x 280 cm, вл. Музеј савремене уметности у Београду



Облакивање Христиса, око 1956, уље на платну, 120 x 230 cm, вл. непознато



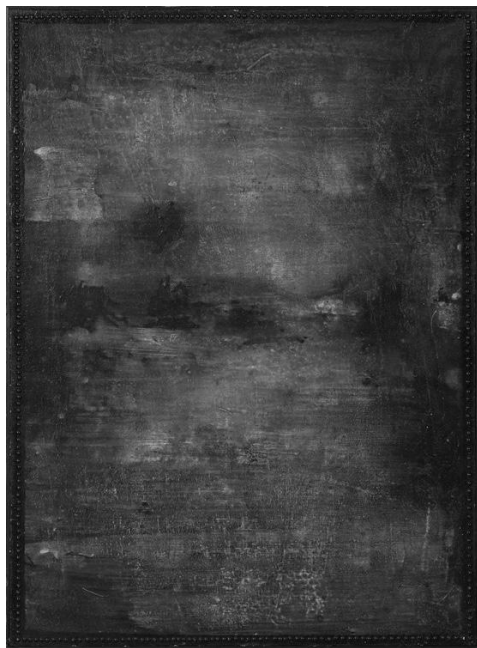
Обешени, 1958, уље на платну, 195 x 220 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић” Сремска Митровица



Материнство, 1959, комбинована техника, 129,6 x 99,5 cm, вл. Народни музеј Црне Горе – Цетиње



Енформел, 1960, комбинована техника, 160 x 75 cm, вл. Фонд Вујичић колекција
– Београд



Разбијена форма, 1962, комбинована техника, 130 x 96 cm, вл. Народни музеј Црне Горе
– Цетиње



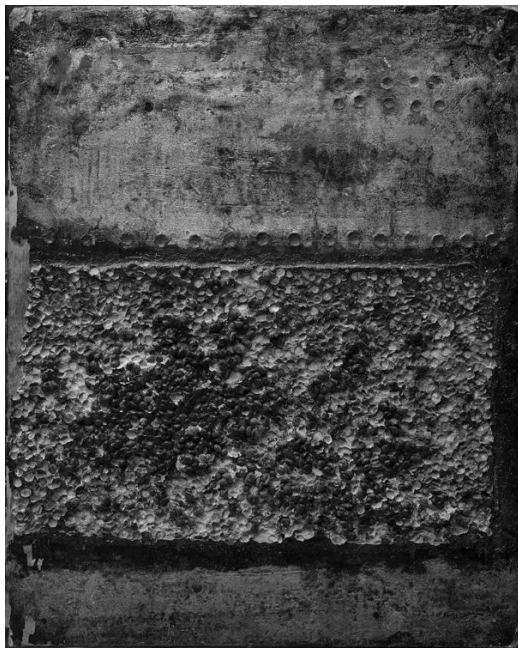
Компактне форме, 1961, комбинована техника, 30 x 28 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић“ Сремска Митровица



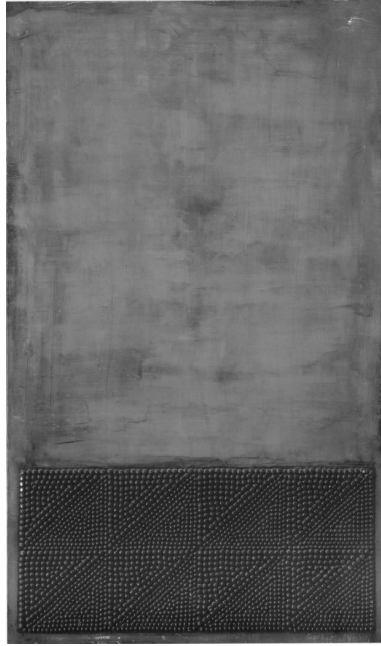
Без назива, 1961, комбинована техника, 53 x 64 cm, вл. Фонд Вујићић колекција – Београд



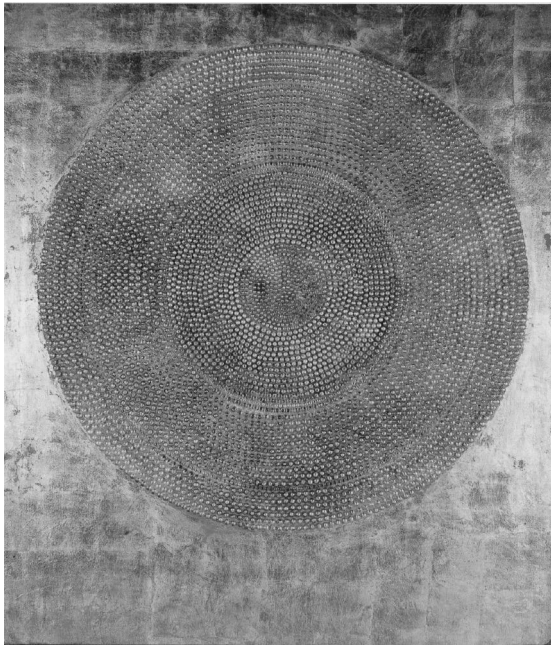
Црне форме, 1962, комбинована техника, 146 x 116 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић”
Сремска Митровица



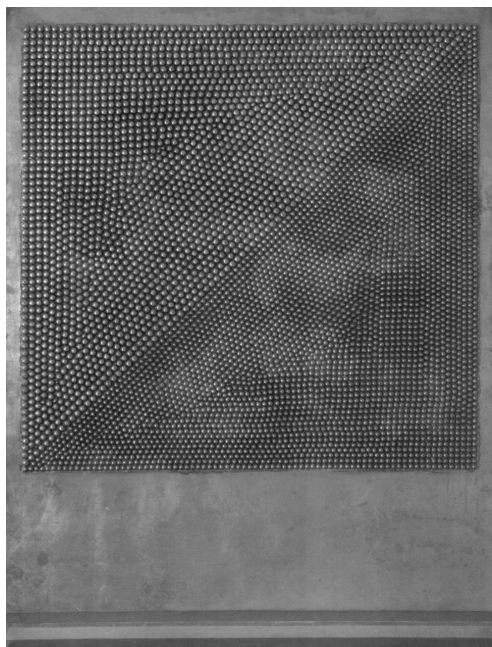
Композиција II, 1961, комбинована техника, 30 x 24 cm, вл. Народни музеј Црне Горе
– Цетиње



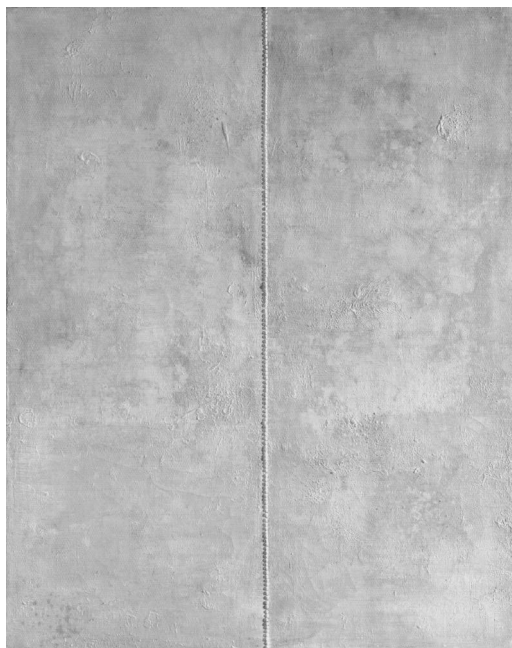
Компактна емулзија, 1967, комбинована техника, 170 x 28 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић“ Сремска Митровица



Круг са оранж линијом, 1967, комбинована техника, 200 x 150 cm, вл. Музеј савремене уметности у Београду



Правилно дељење, 1968, комбинована техника, 200 x 150 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић” Сремска Митровица



Представа, 1968, комбинована техника, 170 x 100 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић” Сремска Митровица



Последња слика, 1968, комбинована техника, 170 x 100 cm, вл. Галерија „Лазар Возаревић”
Сремска Митровица

Јована Н. ЂОРЂЕВИЋ¹
 Милош М. ЂОРЂЕВИЋ²

*Универзитет у Крагујевцу
 Факултет педагошких наука у Јагодини
 Катедра за дидактичко-методичке науке*

АУТОПОРТРЕТИ СРПСКОГ ИДЕНТИТЕТА

Национални идентитет представља највишу и најкомплекснију форму колективног идентитета. Дефинисан је територијом, развојем државе, ратовима и колективним искуствима заједнице, која подразумевају сећање на историју, митове и симболе. Са друге стране, национални идентитет је подложен утицају спољних фактора. Неретко, говор о националном идентитету долази изодређених калупа – стереотипа, углавном о карактеристикама, а не као чињеница. Рад представља презентацију унутрашњих промена српског националног идентитета, сачињеног из вишеструких слојева у колективном сећању, грађених током последњих пет стотина година националне историје. Фрагменте тих слојева ишчитавамо у историји, народним причама и песмама; присутни су у музици, литератури и ликовној уметности. На тој основи у овом тексту разматрају се четири слике српских уметника, настале на темељу историјских догађаја, митова и стереотипа. Њихова анализа омогућава показивање и објашњавање фазе грађења српског националног идентитета, уз поређење реалних историјских догађаја са њиховом интерпретацијом унутар српског колективног сећања. Слике су анализирани хронолошки, почевши од најстарије која датира из 15. века, до дела савремене српске уметности. Све четири представљају одећен историјски тренутак, важан за процес грађења националног идентитета на територији Србије. Свака од четири слике носи одређен симбол који је утицао на колективно сећање Срба, обликујући њихову слику о себи самима, независно од екстерних стереотипа и слика које о њима имају „други”. У обзир су узети и друштвени и политички фактори који су имали утицај на настанак ових слика.

Кључне речи: национални идентитет, колективно сећање, Балкан, историја, ликовна уметност, идеологија.

Када се говори о националном идентитету често се полази од претпоставке да нација има одређене карактеристике и особине које је дефинишу. У грађењу колективних идентитета важна је улога сећања, нарочито код грађења националног, етничког па и културног идентитета и то тако што се група сећа онога што легитимише њену садашњост, па сећање посредно одређује и њену будућност. „Она сећања која једна група изабере су она која јој помажу да се легитимише” (Михајлов 2012: 34–36). Ово се злоупотребљава у политичким деловањима када је лакше одређене догађаје повезати са ирационалним карактеристикама националног духа него иступити са рационалним политичким циљевима. Владајуће структуре догматизују прошлост и хијерархизују њене фрагменте те таква визија или верзија прошлости у форми колективног памћења служи као снажан мобилизацијски садржај за идеологије. Колективно памћење или сећање као такво чини низ практичних образаца и културних садржаја које људи уче да би их декодирали и конвертовали у властити идентитет.

1 avramjov@yahoo.com

2 djordjevicmilos@yahoo.com

У јавном животу користе се многи елементи митског дискурса у контексту националног идентитета, добијајући статус општег знања. То подразумева научни дискурс националног идентитета који је, преображен фразама типичним за колоквијални говор, понављањем доминантних клишеа (позитивних или негативних), остао без икаквих релација са емпиријским истраживањем.

Рад „Аутопортрети српског идентитета” представља презентацију унутрашњих промена српског националног идентитета, сачињеног из вишеструких слојева у колективном сећању током последњих пет стотина година националне историје. Фрагменте тих слојева ишчитавамо у историји, народним причама и песмама; присутни су у музици, литератури и ликовној уметности.

„Згуснута историја српског народа, његови митови и његова предања, његово веровање и његов морал, све је то стало у народне јуначке песме, које, као какав еп, показују читаоцу све што је најбитније, а понавља окосницу народног трајања, основе и подлогу српског опстајања, моралне вредности српског народа и светосавља, однос према животу и смрти” (Марић 1998: 150).

Уметност је готово увек била моћан медиј државног апарата, а с обзиром на временску дистанцу у односу на догађај(е) којима се бави, можемо рећи и да је инструмент простетичког сећања.

„Културно сећање као објективикована култура – лоцирано у текстовима медија, уметности; препознато у наративима, местима сећања, споменицима или ритуализовано у комеморацијама – претвара се у национално сећање.” (Даковић 2012: 52).

Другим речима, у недостатку органске повезаности са прошлошћу, структуре власти код појединаца уметношћу развијају привид везаности за догађаје из прошлости које нису лично доживели. У том контексту, рад „Аутопортрети српског идентитета” излаже 4 битна историјска оквира, представљена уметничким сликама у којима се читају симболи битних митова и стереотипа везаних за српски национални идентитет.

Хронолошки тумачећи ове слике, могуће је уочити промене везане за развој српског националног идентитета, који је грађен слојевима колективног сећања, а зависно од различитих фактора и околности које је време носило. Сама дела почивају или се у потпуности осврћу на одређен историјски тренутак. Свака слика у себи носи одређен симбол који је утиснут у колективну меморију Срба, обликујући њихову слику о себи самима, независно од екстерних стереотипа и слика које „други” имају о њима.

У поређењу са осталим националностима, стварање српских митова је јединствено јер повезује два култа – „духовни”, базиран на религији и „световни” или фолклорни, заснован на хероизму. Оба култа укључују елементе традиције, мучеништва, жртве и страдања. Ово има огроман значај у креирању и одржавању интегритета заједнице, али опстаје на нивоу свакодневнице и углавном је сачувано у форми стереотипа.

Фрагменти колективног сећања видљиви су у народној прози и поезији, књижевности и уметности.

„Свети ратници”

Фреска „Свети ратници” (сл. 1) представља једну од најлепших слика српског средњовековног сликарства (15. век), а налази се у манастиру Манасија. Фигуре ове композиције насликане су канонски. И поред тога, оне су идеализација

стварних особа јер наглашавају пожељне духовне особине Срба тог времена. Иако препознајемо ратнике са оружјем у рукама, они су спокојни и њихова лица одишу стањем узвишеног мира.

На више начина, фигуре представљене на овој фресци могу бити тумачене као темељ постојећих стереотипа о српском народу унутар њега самог. Јован Цвијић се у својим истраживањима о Јужним Словенима, приликом дефинисања Срба (в. Цвијић 2006: 26), често позивао на концепт карактеристика које датирају још пре лозе Немањића. Ове карактеристике подразумевају урођену особину душе дубоко укорене у срж њиховог бића, а то је биће осећајно и дубоко, у сталној борби да очува своју егзистенцију. Цвијић је српску нацију описао као поносну и осветољубиву, а српског човека подједнако као мученика и ратника – управо особине препознатљиве на приказаним портретима (в. Цвијић 2006: 60).

Даље, фреска „Свети ратници” и Цвијићева теорија корелирају кроз религиозни аспект. Отац ктитора Манасије био је кнез Лазар, колико историјска толико и митска личност. Један врло значајан мит за српски национални идентитет – Бој на Косову базира се на личности кнеза Лазара, која обједињује ратника и дубоког верника. Цвијић описује православну веру као моћ која штити нацију под било којим условима. Ова тврдња је оправдана у контексту дуге окупације српског народа од стране Османског царства, где је вера била једини стуб националног идентитета, мада прихватање православне вере као националне снаге још увек постоји у српском друштву.

Теорије овог научника су предмет критика како страних тако и српских интелектуалаца због коришћене терминологије, нарочито када се ради о карактеризацији српске нације као супериорне у односу на друге јужнословенске нације. Поредиши их, Цвијић приказује српску нацију са снажно развијеном националном свешћу, јачим квалитетима осећајности, чврстим моралом и духовношћу, јаком повезаношћу људи и јединственом слободарском црквом, према томе – супериорном над осталим нацијама. На стварање стереотипа о херојском лику великог и чистог срца утицала је политичка клима Цвијићевог времена (прелазак из 19. у 20. век), а одјек је видљив и у савременој интерпретацији српског менталитета.

Са друге стране, Јован Марић „топлу словенску душу” ставља под знак питања, а саме појмове „топло” и „емоционално” поставља у равни са „наивним”, „глупим” и „ирационалним” (в. Марић 1998: 61). У делу „Какви смо ми Срби?” аутор о Србима говори као о осветољубивим и завидним. Он се такође ослања на феномен издаје, који је често у пару са виктимизацијом, што заправо открива стратегију приказивања нас самих као жртава, док су „други” негативно дефинисани као непријатељи.

У овом контексту појављује се други важан лик, такође повезан са митом о Косовском боју – Милош Обилић. Као контраст кнезу Лазару, жртви и мученику, Обилић је ратник. Дискурс победе у Косовском боју базиран је на његовом ратничком потезу, који до данас остаје важан мотив у борбама српске нације.

Данас, многи се у српском народу позивају на особеност која се базира на традиционалној храбрости и јунаштву, жртвама и религиозном веровању. Ово је последица митова који су саставни елемент стварања било ког колективног идентитета. Овакве приче имају огроман значај у креирању и одржавању интегритета заједнице, али опстају на нивоу свакодневнице и углавном сачуване у форми стереотипа.

Непрегледност прошлих дешавања погодује раздвајању „важних” од „неважних” дешавања са позиције садашњости и стварању селективних знања о прошлости. Ако прошлост сагледамо у аспекту људског друштва као историју, треба направити разлику између историје као прошлости, објективне истине о нечему што је било, и историје као представе и виђења прошлости (узурпација и интерпретација минулих догађаја). Другим речима, говоримо о *историјској прошлости* као реалној спознаји минулих збивања и *практичној прошлости*, тј. стварању селективних знања о прошлости.

МИ и ОНИ

Слика „Ослобођење Београда 1806.” (сл. 2) приказ је историјског догађаја врло значајног за српски народ (везан је за први устанак против Турака 1804.), а, са друге стране, више је митска сцена, пуна националних емоција и субјективне перцепције. Ауторка слике, уметница Катарина Ивановић насликала је композицију у духу националне перцепције, те слика одише снажном колективном свешћу.

На слици је приказано како се МИ – Срби, боримо против ЊИХ – Турака и МИ побеђујемо ЊИХ. Термини МИ и ОНИ централни су елементи етничитета, који су и омогућили да се српски колектив одржи унутар Османске империје и сачува свој идентитет. Стереотипи о „нама” и „њима” јаче су изражени у приликама политичких, националних или религијских конфликта. МИ смо склони да ЊИХ доживимо као митске непријатељске фигуре, конструишемо ауто-слику насупротив слике ЊИХ – ОНИ су супротност оног што МИ јесмо.

Други контекст објаснио би ову слику као „менталну мапу” националног колектива, који има одређене објекте у дефинисању историјског пута. Тако нешто помаже ојачању националне свести и успостављању блиских духовних веза између чланова исте етничке припадности у процесу ауто-идентификације у условима политичке и социјалне опресије. Ови процеси неретко резултирају одређеном иконографијом која укључује митске и историјске симболе. Ова нас слика упознаје са ликом подједнако значајним као што су ликови цара Лазара и Милоша Обилића – ликом Карађорђе или Црног Ђорђе.

Као историјска личност, Карађорђе је био јустар и осветољубив сељанин који је заузео водећу улогу у првој важној побуни против петовековног опресора. Према учвршћеном стереотипу, он представља право српског сељака узвишене мисије; он је херој народа, сасвим обичан српски мушкарац који је иницирао покрет за ослобођење. И напослетку, као митски лик, Карађорђе је симбол слављења националног идентитета који глорификује прошлост и дефинише будућност. На основу његових особина, креирана је једна поетска сага о ослобођењу, која у конструкт српског идентитета укључује и понос. Датум Првог српског устанка, такође и црквеног празника Сретења (14. фебруар) обележава се као државни празник, подсећајући на вековима дуге тежње народа ка независности, правди и слободи.

Карађорђе је централна фигура ове композиције, док се под његовим ногама може видети црна фигура пораженог непријатеља: слика ДРУГОГ нераскидиво је везана за стереотип. Релација МИ-ОНИ узима форму супротности као „људи-животиње”, „божански-безбожни” и често „хумани-ђаволски”. Посматрајући слику у овом контексту, на њој ишчитавамо приказ непријатеља „црног попут ђавола”.

Приказивање нације као угрожене обично има логично оправдање. У том смислу непријатељ је важан катализатор идентитета. Митови, као и фразе колектива везане за догађаје, веру и судбину истог добијају наративне елементе. На тај начин митови обухватају трајну симболичку моћ и, чинећи делове историје субјективним, губе оригинално значење.

Док су ДРУГИ градили сопствене представе и стереотипе о Србима, сами Срби су остали доследни у очувању свог идентитета, угледајући се на своје претке. Описујући динарска племена, Јован Цвијић овакав стоицизам српске популације приписује дубоком, древном и несвесном осећају који дефинише понашање Срба, који су чојство ценили изнад свега (Цвијић 2006: 77).

Реализам социјалистичког реализма

У српској традицији свака епоха има свој кључни историјски догађај и значајну личност. То се може објаснити у контексту феномена преобликовања колективног духа, што указује на то да је тај колективни дух заправо намеран конструкт. Процес конструкције подразумева занемаривање или негирање чињеница о нечему (догађају или особи) и обликовање новог сећања у складу са тренутним потребама друштва.

Јелена Михајлов у тексту *Сећање и процес конституисања националних идентитета у бившој Југославији* издваја три фазе у процесу (де)конструкције идентитета ових држава. У првој је фази конструисан заједнички идентитет и грађено „братство и јединство”; друга фаза у периоду деведесетих година подразумева деконструкцију претходно грађеног и конструкцију појединачних идентитета новооснованих држава, док трећа фаза креће од 2000. године са тенденцијом усмеравања држава ка ЕУ. Ауторка истиче посебно проблематичан положај Србије у том процесу треће фазе (Михајлов 2012: 34–36).

Овај део текста везан је за горепоменућу „другу фазу”. Наиме, од 1878. године, сваки елемент националног био је од велике важности за политику српске власти, а у циљу превазилажења наслеђеног осећаја инфериорности који се пренео и у ново доба независности. Након ослобођења од Османског царства, Кнежевина Србија није имала довољно времена да учврсти свој идентитет државе. Почео је Први светски рат, а након њега основана је Југославија (Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца). Иако је стварање Краљевине било иницирано од стране српског краља, српски идентитет почео је да се губи у мултинационалном оквиру након пет стотина година труда за његово очување. У периоду комунизма, појединачни национални идентитети били су скоро потпуно потиснути као последица стварања надетничке категорије – југословенске.

„Прва” Југославија урушила се након Другог светског рата и огромног броја људских жртава, као и масовне материјалне деструкције. То је оставило дубок ожиљак целој популацији, па је дошло до потребе за новом конструкцијом пропагандом, заснованом на процесу отпора и ослобођења.

Слика „Колона” (сл. 3) рад је једног од представника уметности соцреализма у Србији, уметника Ђорђа Андрејевића Куна. Настала је по завршетку Другог светског рата. Социјалистички реализам није једноставно представљао уметнички покрет или правац; то је била организација читавог културног живота и подразумевао је понашање у складу са новом политичком идеологијом. Уметност је имала важну улогу у наметању норми које су се морале пратити зарад успостављања новог друштва. Од уметника се очекивало да производи дела која подржавају развој социјализма.

Најснажнији притисак на уметнике који су стварали у периоду НОБ-а односио се на тематику. Темама је требало покрити улогу коју су партизани имали у покрету отпора (очување слика хорора и страдања), као и нагласити вредност улоге југословенске владе, комунистичке партије и народног вође Јосипа Броза Тита на путу тражења нове перспективе за југословенски народ. Од уметника се очекивало да буду социјално и политички ангажовани, те да тиме жртвује уметничку аутономију.

Кун је био најистакнутији уметник тог времена који је свој велики таленат посветио власти и представио југословенским уметницима нове теме и идеје у петогодишњем плану. Уметницима је предочено да имају часну улогу да овековече тај исторјски тренутак у ком живе и раде. Државни челници су ствараоци, а уметници следбеници и пропагатори. Овако је уметност била жртвована свеопштој политизацији живота, грађењу новог света.

Кроз време, митови су омогућавали национални идентитет и развој самосвести. Период социјализма увео је нове методе стварања пожељног идентитета, не кроз дугогодишњу традицију и прошлост, већ кроз грађење једне потпуно нове. Социјализам се служио личностима блиским народу, заправо, из народа, градећи тако јединствен осећај колектива и братства. Такође је уведен и мотив моћног и цењеног вође. Тај вођа ће врло брзо постати митски вођа; читава нација ће га послушно пратити, а на крају и жалити над његовом смрћу. Јосип Броз Тито постао је нова митска личност српске нације, остављајући дубок траг у колективном сећању, представљајући успомену на време када је будућност деловала светло и обећавајуће.

Прошлост, садашњост и будућност

Након распада Југославије српски национални идентитет поново је требало да савлада изазов преласка са југословенског на чисто српски. И још једном, појавила се потреба за митовима који ће заузети своју улогу у том процесу са свим својим херојима и догађајима из прошлости. Ово је такође подразумевало брисање контекста погубних по српске интересе и стварање нових (период деконструкције идентитета).

Мит о Косову пробуђен је као веома јак политички инструмент. Срби су се морали идентификовати према етничком наслеђу.

У савременом политичком дискурсу доминирају два мита. Први мит тиче се Косова и његова снага појачана је са проглашењем независности Косова. „Косово је срце Србије” најпознатији је слоган српских политичких кампања с краја двадесетог века.

Други мит везан је за период комунизма и Јосипа Броза Тита. Мит је рођен након што је комунизам замењен демократским режимом и има две стране. Са једне стране је критикован, а са друге се велича као најсветлији период у скорашњој историји српске државе.

Слика „Слет” дело је савременог српског уметника Ивана Јовановића. Уметник је инспирацију пронашао у породичним фотографијама које приказују његовог оца и деду док су служили армију у послератном периоду.

Поредећи слику са Куновом *Колоном*, учачамо сличности у мотивима, али је тематика различита. Док на Куновој слици војници крећу у рат не знајући своју судбину, на Јовановићевој слици војници стоје стамено и поносно, гледајући у будућност пуну обећања. Док црвена звезда „титовка” повезује ове две слике,

лако је увидети да су симболи преузели другачије значење у другом контексту. Мишко Шуваковић у свом тексту за *Наша месија* говори да је идеју комунизма данас могуће видети као идеју засновану на политичком, историјском и субјективном елементу. У контексту читања слике „Слет”, можемо се позвати на субјективни елемент (утиснут у ликове младих војника, а који је ту да се преноси на потомке) који Шуваковић описује као индивидуални однос – сећања, конструкције и фасцинације историјским форматима извођења комунистичке идеје у непосредно завршеној историји, али и на начин субјективизације саучесништвом у извођењу политичких формата комунизма (Шуваковић 2012: 28–33).

Мотивацију да наслика ове „хероје само својих судбина” Јовановић је пронашао у протестима који су се одржавали на улицама Београда 1997. године. Колективни дух уједињеног народа охрабрио га је да се бави ангажованом уметношћу. Хтео је да документује историју свог тренутка али је посегао у прошлост за мотивима.

Чињеница је да прошлост увек латентно постоји у садашњости, утичући на будућност. Митови утичу на обликовање личног мишљења и ставова појединаца. Као супротност сликарству соцреализма и догмама које су одређивале израз те уметности, Јовановић је одлучио да представи југословенске војнике онаквим какви су они заиста били, а не на начин на који би политичка партија желела да их види. Уметник приказује савршено младе момке несавршеног изгледа, помало дистанциране и забринуте. Њихове фигуре сада остају успомена на једно радно друштво, када су млади људи веровали у сав потенцијал човека. Са друге стране, њихови наследници могу само слушати о том „дивном времену” и питати се да ли су животни услови заиста били готово утопијски, каквим их очеви и дедови описују.

Ако слика „Свети ратници” покреће емпатију према ратницима у јекну одбране интегритета националног идентитета, онда слика „Слет” покреће колективну сензибилност према селективно структурираним садржајима прошлости и то на начин чувања одређених садржаја али заборавом других. Заправо, „ратници” на слици Слет уживају интегритет националног идентитета, организованог и институционализованог на идеји братства и јединства која се у надавајућим годинама приказала илузорном и то на основу партикуларних етнонационалних идентитета.

Закључак

Јасно је да конструкција идентитета једне нације варира кроз историју у зависности од постојећих политичких околности. У контексту Србије приметне су многе промене и реконструкције националног идентитета и његовог разумевања. Српским идентитетом и етнонационализмом манипулисало се под спољним утицајем Османског царства, преко Русије, Хабзбуршке монархије и данас Европске уније. Период инертне транзиције посебно је донео конфузију и проблеме са захтевима који воде мултинационализму. Стереотипи о Нама као другачијима од Других знатно отежавају интеграцију у глобалне друштвене, економске, политичке, културолошке токове.

Пошто деконструкција једног мита углавном води ка конструкцији новог и, како јачање кризе која погађа једну земљу јача и постојеће митове унутар те земље, питање је да ли ће српско друштво икада бити у стању да одбаци свој вековима грађен идентитет зарад стварања још једног, потпуно новог „светског”, „мултинационалног”.

ЛИТЕРАТУРА

- Даковић 2012: Н. Даковић, Измаглице сећања и историје у Наша Места – географија сећања и заборав, *Нова мисао* 16 (специјални тематски додатак) 52–57: <http://www.novamisa.org/2012/05/nasa-mesta-%E2%80%93-geografija-secanja-i-zaborava/>, 10. 12. 2014.
- Денегри 1993: Ј. Денегри, *Педесет: Теме српске уметности*, Нови Сад: Светови.
- Ђерић 2001–2002: Г. Ђерић, Митски аспекти српског идентитета, *Филозофија и друштво* XIX–XX/2001–2002, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, 247–266.
- Зјелински 2006: Б. Зјелински, О категорији „Свој” и „Туђи” у колонијалној и постколонијалној критици у *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовановић, И, Текст о сликама, *Информативни портал за књижевност*: <http://knjizevnost.org/vijesti/2139-o-slikarstvu-i-slikama>, 05. 10. 2013.
- Марић 1998: Ј. Марић, *Какви смо ми Срби?*, Београд: „Слободан Јовић”.
- Матовић 2006: В. Матовић, Типови идентитета и слика другог у књижевности (ратана проза о Српско-турским ратовима 1876–1878) у *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Михајлов 2012: Ј. Михајлов, Сећање и процес конструисања националног идентитета у бившој Југославији, у *Наша Места – географија сећања и заборав*, *Нова мисао* 16 (специјални тематски додатак), 34–36: <http://www.novamisa.org/2012/05/nasa-mesta-%E2%80%93-geografija-secanja-i-zaborava/>, 10. 12. 2014.
- Цвијић 2006: Ј. Цвијић, *Психичке особине Јужних Словена*, Београд: Српска књижевна задруга
- Шуваковић 2012: М. Шуваковић, Сећање/Носталгија/Конструисање комунизма у Наша Места – географија сећања и заборав, *Нова мисао* 16 (специјални тематски додатак) – географија сећања и заборав, 28–33, <http://www.novamisa.org/2012/05/nasa-mesta-%E2%80%93-geografija-secanja-i-zaborava/>, 10. 12. 2014.

SELF-PORTRAITS OF SERBIAN IDENTITY

Summary

National identity represents the highest and the most complex form of collective identity. It is defined by territory, state development, wars and collective experiences of a community which encompass remembrance on history, myths and symbols. On the other side, national identity is susceptible to influence of external factors. Not rarely, there are stereotypes involved in perceiving one nation's identity.

This text is a presentation of internal changes, constantly visible within Serbian national identity. That identity is multilayered, imprinted in collective memory during past five hundred years. Pieces of those layers can be read in history, folklore and art. Art has been a very powerful media of a state apparatus, and considering a time distance in regard of certain events it processes, it can be named an instrument of prosthetic memory. In other words, when there is lack of connection with past, government can use art to deceive individuals and make them more attached to certain historic events which they haven't experienced themselves.

Therefore, the paper Self-portraits of Serbian identity exposes four relevant historic frames, represented by paintings which use symbols of important myths and stereotypes, related to Serbian national identity. These works of art are interpreted by the time of creation, respectively, introducing directions of the way Serbian identity was developed over time, depending on different historical and social factors.

Key words: national identity, collective memory, Balkan, history, fine arts, ideology

Jovana N. Đorđević,
Miloš M. Đorđević



„Свети ратници”, фреска, 15. век, манастир Манасија



Катарина Ивановић, „Ослобођење Београда 1806”, уље на платну, 1857.



Ђорђе Андрејевић Кун, „Колона”, уље на платну, 1946.



Иван Јовановић, „Слег”, акрил на платну, 2012.

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига III

САВРЕМЕНА МУЗИКА ИЗМЕЂУ ТИШИНЕ И ЗВУКА
АРХИТЕКТУРА У КОМУНИКАТИВНОМ ДИСКУРСУ
БАЛКАН – МЕСТО СУСРЕТА КУЛТУРА И УМЕТНОСТИ

Лектура и коректура

Тања Танасковић

За издавача

Радомир Томић, редовни професор
Декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Занатска задруга „Универзал”
Чачак

Тираж

150

ISBN

978-86-80596-04-4

