



ОГРНАК
САХУ
У НИШУ



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
U NIŠU



Balkan Art Forum

Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu
Srpska akademija nauka i umetnosti
Ogranak SANU u Nišu

BARTF 2021

University of Niš,
Faculty of Arts in Niš
Serbian Academy of Sciences and Arts
Branch of SASA in Niš

IX NACIONALNI
NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:
HARMONIJA I DISHARMONIJA

THE NINTH NATIONAL
SCIENTIFIC FORUM WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
HARMONY AND DISHARMONY

BARTF 2021 BARTF 2021



**ОГРАНАК
САНУ
У НИШУ**



Универзитет у Нишу
**Факултет уметности
у Нишу**



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА

Realizaciju i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.



ОГРНАК
САНУ
У НИШУ



Универзитет у Нишу
Факултет уметности
у Нишу

UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU
SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI
OGRANAK SANU U NIŠU



Balkan Art Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS:
HARMONIJA I DISHARMONIJA**

ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 8–9. oktobar 2021)

**ART AND CULTURE TODAY:
HARMONY AND DISHARMONY**

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš 8-9th October 2021)

Urednik:
Prof. dr Tijana Antonijević
Editor:
PhD Tijana Antonijević

Niš, 2024.
Niš 2024

Deveti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učesćem

The ninth national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2021 (BARTF 2021) / BALKAN ART FORUM 2021 (BARTF 2021)

UMETNOST I KULTURA DANAS: HARMONIJA I DISHARMONIJA

ART AND CULTURE TODAY: HARMONY AND DISHARMONY

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu,
Srpska akademija nauka i umetnosti, Ogranak SANU u Nišu
University of Niš, Faculty of Arts in Niš,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Branch of SASA in Niš

Za izdavača / For publisher

Prof. dr um. Milena Injac, dekan Fakulteta umetnosti u Nišu
Prof DMA Milena Injac, Faculty of Arts in Niš, dean

Dopisni član SANU Vlada Veljković, predsednik Komisije za
rukovođenje radom Ogranka SANU u Nišu
Corresponding Member of SASA Vlada Veljković, President of the
Commission for the SASA Branch in Niš work managing

Urednik / Editor

Dr Tijana Antonijević / PhD Tijana Antonijević

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr Igor Nikolić / PhD Igor Nikolić

Recenzenti zbornika / Reviewers of the Proceedings

Prof. dr Sonja Cvetković / PhD Sonja Cvetković
Prof. dr Predrag Cvetičanin / PhD Predrag Cvetičanin

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Dr Nataša Nagorni Petrov – vanredni profesor na Departmanu za
muzičku umetnost Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Miloš Zatkalik – redovni profesor na Katedri za kompoziciju
Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu

Dr Srdan Teparić – docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta
muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu

Dr Zoran Jevtović – redovni profesor na Departmanu za komu-
nikologiju i novinarstvo Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu

Dr Divna Vuksanović – redovni profesor na Katedri za teoriju i istoriju
Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta u Beogradu

Dr Dijana Metlič – vanredni profesor Akademije umetnosti
Univerziteta u Novom Sadu

Dr Nermin Vučelj – vanredni profesor na Departmanu za francuski
jezik i književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu

Dr Andrijana Janković – docent na Katedri za italijanski jezik i
književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Dr Mario Liguori – docent na Odseku za romanistiku Filozofskog
fakulteta Univerziteta u Novom Sadu

Dr um. Jelena Trajković Popivoda – vanredni profesor na Depart-
manu za likovne umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Mr um. Perica Donkov – redovni profesor na Departmanu za
primenjene umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Mr um. Slavica Dragosavac – redovni profesor na Departmanu za
primenjene umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr um. Slobodan Radojković – redovni profesor na Departmanu za
likovne umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Mr um. Sanja Dević – vanredni profesor na Departmanu za
primenjene umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Tijana Antonijević – vanredni profesor na Departmanu za
primenjene umetnosti Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Marta Vukotić Lazar – vanredni profesor na Katedri za istoriju
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Prištini sa privremenim
sedištem u Kosovskoj Mitrovici

Dr Marko Aleksić – docent na Katedri za muzičku teoriju na
Departmanu za muzičku umetnost Fakulteta muzičke umetnosti
Univerziteta u Beogradu

Dr Marko Milenković – docent na Departmanu za muzičku umetnost
Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Jasmina S. Čirić – docent na Katedri za opšteobrazovne
predmete Filološko-umetničkog fakulteta Univerziteta u Kragujevcu

Dr Vladimir Simić – vanredni profesor Odeljenja za istoriju
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Dr Milica Božić Marojević – docent Odeljenja za istoriju umetnosti
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Dr Milan Popadić – redovni profesor Odeljenja za istoriju umetnosti
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu

Dr Marija Dumnić Vilotijević – naučni saradnik na Muzikološkom
institutu SANU

Dr Milan Milojković – docent na Katedri za muzikologiju i
etnomuzikologiju Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu

Dr Milan Sečujski – redovni profesor na Katedri za
telekomunikacije i obradu signala Fakulteta tehničkih nauka
Univerziteta u Novom Sadu

Dr Miloš Jovanović, docent na Departmanu za Sociologiju
Filozofskog fakulteta u Nišu

Dr Nevena Vujošević – docent na Odseku za muzičku umetnost
Filološko-umetničkog fakulteta Univerziteta u Kragujevcu

Lektori / Language editors

Aleksandra Gojković (za srpski jezik) / (Serbian language)
Ivana Đelić (za engleski jezik) / (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić

Dizajn korica / Book Cover Design

Anita Milić / Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Dr um. Jefimija Stoičić / D.A. Jefimija Stoičić

Tiraž / Circulation: 50

Štamparija / Press: Grafika Galeb Niš

ISBN-978-86-85239-93-9

Na osnovu odluke Nastavno-umetničkog veća broj 125/11 od 3. 2. 2023, odobrava se štampanje i publikovanje Zbornika radova sa naučnog skupa *Balkan Art Forum, Umetnost i kultura danas: Harmonija i disharmonija*.

SADRŽAJ / CONTENTS

UVODNA SAOPŠTENJA (INTRODUCTORY STATEMENTS)

Проф. др Игор Борозан

ЗАТИРАЊЕ МЕМОРИЈЕ У ЈАВНОМ ПРОСТОРУ
НА ТЛУ СРБИЈЕ ОД 19. ДО 21. ВЕКА

Prof. Igor Borozan

THE OBLITERATION OF MEMORY IN PUBLIC SPACE
IN THE TERRITORY OF SERBIA FROM THE 19TH TO THE 21ST CENTURY 13

Roberto Đaninetti

„ZBORNIK: SVE STVARI UZETE U OBZIR“
SISTEMATIČNI KATALOG

Roberto Gianinetti

“PROCEEDINGS: ALL THINGS CONSIDERED”
A REASONED CATALOG 37

HARMONIJA I DISHARMONIJA (HARMONY AND DISHARMONY)

Vesna L. Kruljac

BRANKO VE POLJANSKI: HARMONIJA I DISHARMONIJA
UMETNOSTI I ŽIVOTA

Vesna L. Kruljac

BRANKO VE POLJANSKI: HARMONY AND
DISHARMONY OF ART AND LIFE 59

Иван Цветановић

ХАРМОНИЈА И ДИСХАРМОНИЈА ЗНАЧЕЊА:
КЊИЖЕВНОСТ И МАСОВНИ МЕДИЈИ

Ivan Cvetanović

HARMONY AND DISHARMONY OF MEANING:
LITERATURE AND MASS MEDIA 79

Љиљана З. Петровић ХАРМОНИЈА И ДИСХАРМОНИЈА У ДЕЛУ МАЛАПАРТЕА И БАРИКА: ДИНАМИКА И ЕТИЧКО ОДРЕЂЕЊЕ	
Ljiljana Z. Petrović HARMONY AND DISHARMONY IN THE WORKS OF MALAPARTE AND BARICCO: DYNAMICS AND ETHICAL DETERMINATION.....	89
Марија М. Панић ХИБРИДИ У ФРАНЦУСКОЈ ДИДАКТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 12. И 13. ВЕКА КАО ВИД ДИСХАРМОНИЈЕ У ХАРМОНИЈИ: ПРИМЕР СИРЕНА	
Marija M. Panić HYBRIDS IN FRENCH 12 TH AND 13 TH -CENTURY DIDACTIC LITERATURE AS A FORM OF DISHARMONY IN HARMONY: THE EXEMPLE OF THE SIRENS	99
Анастасија Љ. Коцић СТВАРАЊЕ УМЕТНОСТИ – ОД ПЕРЦЕПЦИЈЕ ДО БЕСКРАЈА	
Anastasija Lj. Kocić CREATING ART - FROM PERCEPTION TO INFINITY.....	115
Јована М. Ђорђевић ПРИРОДА СТВАРАОЦА – ЛИКОВНИ ИЗРАЗ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР	
Jovana M. Đorđević THE NATURE OF THE CREATOR – ARTISTIC EXPRESSION AND POETIC FRAMEWORK.....	125
Јефимија Љ. Стоичић ДИЗАЈН КАРАКТЕРА – УЛЕПШАВАЊЕ (ИСТИНЕ) КАО ПОСЛЕДИЦА ПРОМЕНА ДРУШТВЕНИХ НОРМИ	
Jefimija Lj. Stoičić CHARACTER DESIGN – BEAUTIFICATION (OF TRUTH) AS A CONSEQUENCE OF SOCIAL NORMS CHANGES	137
Миa М. Арсенијевић ДИСКРИМИНАЦИЈА ≠ ДИСХАРМОНИЈА	
Mia M. Arsenijević DISCRIMINATION ≠ DISHARMONY	149

Весна С. Ивков

ХАРМОНИЗАЦИЈА НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА СРБА У ВОЈВОДИНИ – ПРИМЕР
СВИРАЊА НА ХАРМОНИЦИ

Vesna S. Ivkov

HARMONIZATION OF TRADITIONAL
SERBIAN MELODIES IN VOJVODINA –
AN EXAMPLE OF PLAYING THE ACCORDION163

Ana N. Perunović Ražnatović

HARMONIJA I DISHARMONIJA U POSLEDNJIM
GUDAČKIM KVARTETIMA LUDVIGA VAN BETOVENA

Ana N. Perunović Ražnatović

HARMONY AND DISHARMONY
IN THE LAST STRING QUARTETS
OF LUDWIG VAN BEETHOVEN 173

Danijela D. Zdravić Mihailović

HARMONIJA KAO SREDSTVO
DINAMIZACIJE REPRIZE U SONATNOM OBLIKU

Danijela D. Zdravić Mihailović

HARMONY AS A MEANS OF DYNAMIZATION
OF REPRISE IN A SONATA FORM183

Марко П. Јанковић, Дејан Г. Ћирић, Марко С. Миленковић

АЛГОРИТАМ ЗА ПРАЋЕЊЕ АПСОЛУТНЕ ВИСИНЕ ТОНА У КОМПЛЕКСНОМ
ЗВУКУ БАЗИРАН НА КЕПСТРУМУ

Marko P. Janković, Dejan G. Ćirić, Marko S. Milenković

CEPSTRUM – BASED ALGORITHM
FOR PITCH TRACKING IN COMPLEX SOUND 197

**UVODNA SAOPŠTENJA
(INTRODUCTORY STATEMENTS)**

UDC 725.94 „18/19“ (497.11)

ЗАТИРАЊЕ СЕЋАЊА У ЈАВНОМ ПРОСТОРУ У СРБИЈИ (XIX–XXI ВЕК)¹

Проф. др Игор Борозан

Филозофски факултет у Београду,
Универзитет у Београду, Србија
borozan.igor73@gmail.com

Сажетак

Уобличавање материјалних топоса представља круцијалан допринос у изградњи цивилизације и стварања материјалних места сећања у јавном памћењу заједнице. Уобличени на основу артифицираних техника вештине памћења, постају идентитетски топоси друштвеног, историјског, културног... памћења. Тако се замрзава сећање на велике појединце, али и друге визуелне топосе једног друштва, државе, класе, заједнице... Посебно је споменичка култура, као најјавнији вид манифестације вредносних образаца једне заједнице, била у служби материјализације особених идеала. Од древних античких друштава до модерних времена, континуирани иконокластички потреси су дефинисали разнолика друштва са разноликим друштвеним уређењима, потврдивши инхерентну потребу људске цивилизације за стварањем али и разарањем.

Међутим, поред процеса изградње сећања, људска (не)цивилизација почива и на токовима деструкције и затирања памћења. Будући визуелни топоси одређених друштвених вредности, места сећања неретко бивају предмет вандалског уништења. Препозната као носиоци достојанства одређене групе, она бивају предмет физичког уништења, с идејом тоталног поништења вредности и памћења на другог. Тај други, неретко имагинарни, постаје израз неподношљиве другости, која неретко почива на супремацији једне групе над другом. Најчешће заснована на ауторефлексiji о својој супериорности над другим, ова фантазија о туђину (другом) у великом броју случајева претходи физичком уништењу. Створени стереотипи о спољашњем или унутрашњем туђину резултирали су девастацијом материјалне баштине ових туђинских група.

У оквиру тих пракси деструкције сагледавају се и процеси деструкције баштине на тлу модерне Србије од почетка 19. века до савременог доба. Друштвене, државне, идеолошке и друге промене су резултирале многобројним актима затирања сећања. Сукоби на релацији Срби–Османлије, династички сукоби Обреновића и Карађорђевића, националне нетрпељивости између Аустроугара и Срба током Великог рата и након њега у међуратном периоду, комунистичка девастација националног, верског и династичког наслеђа након Другог светског рата, а потом и растакање комунистичког наслеђа након увођења вишестраначја, и све до најновијих борби око слика, дефинисали су разнолике иконоклазме у модерно доба на тлу Србије, потврдивши тезу о цикличним процесима изградње и разградње материјалног наслеђа.

Кључне речи: *damnatio memoriae*, колективно сећање, споменичка култура, меморијски топос, политички амблем, дисхармонија у друштву

1. ОСНОВЕ ЗАТИРАЊА СЕЋАЊА

Уништење материјалних артефаката у циљу поништења сећања практиковано је у Месопотамији, Египту и другим древним цивилизацијама. Појам *damnatio memoriae* (*искључење, поништење сећања*) као кровни појам (Fleckner 2011: 208–215) потиче из времена Римског царства. У том периоду је

¹ Рад је настао у оквиру пројекта Филозофског факултета у Београду, под називом *Човек и друштво у време кризе*.

Римски сенат могао донети одлуку о искључењу појединца из јавности, што је поимано горим од природне смрти изопштеника из заједнице (Flower 2006). Тако је вео заборава који би пао на појединца за време његовог живота или после његове смрти представљао најгору могућу казну.

Идеја о трајном заборава је у античком Риму и Грчкој била неодвојива од процеса производње сећања. Антички концепт сећања на велике појединце је заснован на комеморативној пракси. Хомеровски конципирано сећање имало је за циљ да дела славног појединца учини бесмртним, а његово име заувек прослави.

Циклично сећање је одабраним појединцима обезбеђивало улазак у пантеон бесмртних, што је за последицу имало стварање топоса сећања у колективном памћењу заједнице.

У потоњим епохама је појам затирања сећања континуирано актуелизован, те се може говорити о структуралном феномену, који се историзује у складу са друштвеним приликама (Gamboni 1998). Процес уобличавања сећања на заслужне појединце је материјализован визуелним делима као најмоћнијим средством у замрзавању сећања на великане нације, града, државе... Визуелизација славних појединаца је почивала на идеји обесмрћивања великих људи достојних сећања, који су на позорници историје својим херојским делима заслужили посмртну славу.

Артифицијелни процес производње места сећања и њихових смештања у колективно памћење је имао пропагандни карактер. Појам *место сећања* – *Les Lieux de mémoire* је резултат теоријских поставки француских историчара школе *Анала* (Nora 1996). Тако схваћена места сећања постају симболи друштвених, културних, политичких и других детерминанти. Њихова функција у јавним просторима служи за хомогенизацију заједнице и представља материјализацију њених вредносних образаца.

Сложени мнемотехнички инструменти у служби стварања места сећања производили су колективне слике о великанима заједнице. Култура сећања као артифицијелна конструкција (Jejts 2012), заснована на разноликим праксама, у новијој историографији и критичким дисциплинама тумачена је из друштвеног, историографског, културног... домена (Sladeček i dr. 2015). Политике памћења се разумеју као произведени процеси, који, поред приватне, превасходно имају јавну употребу. Фигуралне представе изабраних појединаца достојних памћења трајно се замрзавају у медију скулптуре, али и у сликарству и сродним медијима, и најчешће су средство у функцији представљања вредносних порука једног друштва.

Споменици су несумњиво најупечатљивији визуелни искази у јавним просторима (трг, градске улице...) (Макуљевић 2006: 255–259, 274–278). Њихова реторичка моћ и морално-дидактичка (Тимотијевић 2001: 36–59) намена чини их највидљивијим визуелним симболима у јавном простору

(Mittig 1987: 457–489). Особито су фигурални споменици били поимани као прворазредни визуелни агенти у функцији креирања трајног сећања. Међутим, шири појам споменика подразумева разнолике визуелне исказе настале са предумишљајем отеловљења одређеног сећања (Mittig 1987: 457). Они надилазе евентуалне естетске захтеве, те постају визуелни симболи у функцији сећања (подсећања).

Настао с идејом фабриковања стварности и наметања одређених идеала у пројектованој будућности, споменик по класичној дефиницији Ханса Митига није само: *кип значајне личности, већ и спомен-грађевина, објект грађевинског типа, спомен-комплекси, комплекси зграда, спомен-књиге...* (Mittig 1987: 457). Отуда споменик у ужем смислу представља уметничко дело: *Под тим се уопштено подразумева уметничко дело, саграђено у јавности и одређено да буде трајно, које треба да подсећа на личности и догађаје, коме је, дакле, већ код његовог настанка намењена функција да подсећа* (Mittig 1987: 457).

Иако је фигурални споменик био несумњиво највидљивији топос у јавним просторима заједнице, и други визуелни изрази су стварани с идејом материјализације достојанства и моћи једне групе, класе...

2. КРАТКА ГЕНЕЗА КОНЦЕПТА ЗАТИРАЊА СЕЋАЊА

Но, сваки процес производње сећања има и свој антипод – процес деструкције и поништења сећања. Изградња сећања неретко подразумева и његову негацију. Стога је већ поменути процес затирања сећања своје корене имао у античком свету. Још у доба Месопотамије и Египта спорадично је долазило до таласа деструкције визуелних дела. У сваком случају, римски концепт затирања сећања је несумњиво био најупечатљивији. Особито су царске бисте биле предмет поништења, када је по промени власти долазило до калемљења нове царске главе на обезглављену бисту претходног цара.

И потоњи периоди су имали своје периоде затирања сећања. Пошто није могуће напоменути све примере затирања сећања, можемо се осврнути на славни иконокластички спор у Византији, који је у периоду од 723. до 846. године проузроковао масовну деструкцију светих икона и реликвија. У потоњој историји деструкције је овај пример иконоклазма стекао канонски статус. Умногосте проишходећи из овог примера, дошло је до протестантског иконоклазма у немачким земљама током 16. века. Још један пример из 16. века се чини посебно упечатљивим. Насликани лик венецијанског дужда Марина Фалијерија у Сали великог већа у Дуждевој палати у Венецији је након јавног изопштења из заједнице премазан црном фарбом. На тај начин је дуждев лик остао без права на материјално постојање и комеморативно подсећање у јавном простору, и тиме осуђен на вечни заборав. Преко не-

кадашњег дуждевог лика је написан текст: *Hic est locus Marini Faletro de-saritati pro criminibus* (Овај простор је некада био резервисан за Марина Фалијерија, погубљеног због злочина). Дакле, погубљење је пратило искључење из заједнице, а то је потврђено уклањањем лика и тиме визуелног сећања на некадашњег дужда.

Такво разарање верских артефаката је најавило и модерно доба. Иконоклазам француских револуционара је за последицу имао физичко брисање многих верских, али и династичких топоса. Још разорнији је био талас уништења сакралних и династичких артефаката у Руској револуцији 1917. године. Сливовити опис разарања у вихору Руске револуције представљен је у једном извештају из Москве 1918. године: *Из далека се види споменик без главе, споменик особе којој је скинута глава. Радници су почели тешку фигуру да демантирају на комаде. Скида се комад по комад. Поред блиставог постоља лежи већ глава цара са круном на угаженом зеленом травњаку. Глава и круна чине једну шупљу целину када се прстима лупка по њој... У шупљини круне птице су направиле гнездо. Дебеле светле мрље патине се налазе на металу наношене као из тубе са фарбом. На образима кроз црнкасти метал светлуца бакарна боја сунца. Црте фигуре су безизражајне, али ипак са затупастим носом и добро фризираном брадом подсећају на познате слике Александра Трећег и његовог сина Николаја. На бусену већ леже руке, снажне шаке са обележјима богатства...* (Warnke 1996).

Знаменити опис девастације надилази појединачно разарање наслеђа, и постаје парадигма за универзални вандализам. Уништавање симбола другог указује на дубинске структуре потирања симбола у јавном простору, у намери да се оне избаце из колективног памћења.

Разнолике варијације на тему другог су вариране у складу са политичким, друштвеним, идеолошким, расним и другим оквирима времена. Замишљени други се претвара у стварног другог. Производња другог је заснована на уписивању негативних карактеристика у замишљеног туђина (Burke 2003: 131–150). Стога су материјални симболи другог постајали предмет девастације одређене групе, која се дефинисала узвишеном, и тиме слободном да поништи непријатну другост и њена обележја. Стереотипни и карикатурални прикази другог су неретко водили ка физичком уништењу туђина (Makuljević 2006: 146–154), или пак деконструкцији његовог културног наслеђа. У том оквиру је и постављен теоријски оквир за разумевање концепта разарања материјалне баштине у српској средини у модерно и савремено доба.

3. УНУТРАШЊИ СУКОБИ У СРБИЈИ 19. ВЕКА: ДИНАСТИЧКИ ДРУГИ

Опште структуре су дефинисале и процесе уобличавања и затирања културе сећања на тлу Србије у данашњим границама у периоду од 19. до 21. века. У контексту затирања споменичке културе, овим феноменом се посебно бавио Угљеша Рајчевић. У двотомној студији *Затирано и затрто. О уништеним српским споменицима*, публикованој у периоду од 2001. до 2007. године (Рајчевић 2007), указао је на велики број уништених споменика на тлу бивше Југославије, и посебно Србије, у периоду од почетка 19. до краја 20. века. Узорне тезе и њихов значај за ревитализацију изгубљеног наслеђа пружиле су оквир и подстицај за продубљивање ове тематике.

Слојеви српског наслеђа су континуирано девастирани од вишевековне османске власти до савременог доба. Чињеница да у том периоду српски народ живи у више државних целина (Османско царство, Аустријско царство, Аустроугарска монархија, Кнежевина Србија, Краљевина Србија, Краљевина СХС, Краљевина Југославија, ФНРЈ, СФРЈ, СРЈ, Србија и Црна Гора, Република Србија) усложњава праћење процеса уништења српског културног наслеђа, али и девастацију визуелних симбола других етничких, верских... заједница које је починила српска страна.

Стога смо се определили да ове сложене и дуготрајне процесе ограничимо на тло данашње Републике Србије, што олакшава поступак деконструкције узрока и последица девастације *нашег* и *туђег* наслеђа.

Прва структура уништења наслеђа на нивоу унутрашњих сукоба је везана за династичке сукобе у Србији 19. века. Две српске владарске породице – Обреновићи и Карађорђевићи су током читавог века водиле борбу за српски трон. Честе промене на престолу су резултирале убиствима владара из противничке династије. Тако је период од Карађорђевог убиства 1817. године до убиства краља Александра Обреновића 1903. године обележен нетрпељивостима двеју династија, и последичном деконструкцијом визуелних симбола.

Од парадигматских примера рушења топоса супарничке династије издвојићемо случај уништења Гургусовачке куле крај Књажевца у источној Србији (Слика 1).

Овај фортификациони објекат је настао на месту раније куле, која је током 18. века служила Османлијама за надзор града. Двоспратна зграда четвороугаоне основе је у време српске власти постала војни објекат. Подигнута је у време власти Александра Карађорђевића, на основу идејног плана инжењера Франца Јанкеа, у периоду од 1842. до 1844. године. У наредним годинама је постала тамница, у коју су смештени и многобројни противници владајуће династије Карађорђевић, а тиме и подржаваоци свргнуте породице Обреновић, између осталих: кнез Јован Мичић, учесници Тенкине за-

вере из 1857. године, чланови Државног совјета: Раја Дамњановић, Паун Јанковић, Стефан Стефановић Тенка...



Слика 1. Франц Јанке, Гургусовачка кула, 1842–1844.

извор: <http://knjazevackahronika.rs/2021/07/21/gurgusovacka-kula-ozloglasena-tam-nica/>

У том периоду је Гургусовачка кула постала синоним за тлачење политичких противника, а тиме и симбол актуелног режима кнеза Александра Карађорђевића и владајуће династије у целини. Кула је 1859. године, по наређењу кнеза Милоша Обреновића, спаљена до темеља. Овај осветнички акт, који се догодио по кнежевом повратку на престо 1859. године, говори о планском затирању топоса супарничке династије и јасном дисконтинуитету са претходним режимом и његовим визуелним симболима моћи. Рушење једног од кључних симбола супарничке династије је сведочанство о новим политичким односима у Србији средином 19. века. Коначно, Гургусовачка кула је 1877. године обновљена. Проток времена и постепени губитак сећања на династију Карађорђевић, у то време у емиграцији, условили су обнову овог топоса у време владавине кнеза Милана Обреновића.

Парадоксално или не, исте године је уништен град Топола, несумњиво најважнији топос династије Карађорђевић (Вујовић 1986: 97–98). Већ рушен од Османлија, први град у слободној Србији, који је Карађорђе утемељио у периоду од 1811. до 1813. године, у потпуности је уништен. По наредби кнеза Милана Обреновића, а у склопу акције гушења Тополске буне, коју је иницирао Други лепенички одред, дошло је до девастације прве престонице у ослобођеној Србији. Од тоталне деструкције је спасена само Црква Пресвете Богородице и делови конака. По Константину Ненадовићу, иначе ангажованом присталици Обреновића, власт је локалне мештане натерала да уклоне све остатке града, што је код њих изазвало снажна осећања туге и жалости (Ненадовић 1884: 65). Како год, намера власти је била да се након материјалног уништења топоса противничке династије, поништи и њено нематеријално наслеђе, то јест сећање на конкурентску породицу.

На рушење противничке баштине није била имуна ни династија Карађорђевић. Након убиства последњих Обреновића на српски престо је дошао краљ Петар Карађорђевић. У првом налету поништења сећања на ишчезлу династију Обреновић, истакли су се појединци у разним органима власти. Разнолике рушилачке иницијативе могле су се чути током 1904. године. Тако је дошло и до предлога да се у ваздух подигне споменик кнезу Михаилу Обреновићу у Београду, дело угледног фирентинског вајара Енрика Пација. Такви гласови проистекли из партијских кругова су говорили о улизиштву појединаца жељних синекура. Међутим, споменик из 1882. године је спасен агитацијом појединих јавних гласила противу овог вандалског чина, где се посебно истакло уредништво *Вечерњих новости* (Аноним 1904). У истом листу су се могли чути и апели да се одустане од намере да се уништи Топчидерски двор кнеза Милоша и Народно позориште, као спомен-обележје на свог утемељитеља – кнеза Михаила Обреновића (Аноним 1905). Уколико су ови рушилачки поклицы били спречени, ипак је срушено здање Старог конака 1904. године, саграђено крајем треће деценије 19. века. Простор у коме су измасакрирани последњи Обреновићи могао је деловати као непријатни подсетник на велики злочин, а истовремено је могао бити и опасност у случају потенцијалног стварања култа краља Александра и краљице Драге Обреновић. У том духу се може посматрати девастација овог архитектонског здања, чиме је потврђен континуитет девастације визуелних топоса обеју династија.



Слика 2. Ђорђе Јовановић, Двојна биста Карађорђа и кнеза Милоша, 1904, откривена око 1930.
извор: вл. Милош Јуришић

У међуратном периоду се догодио још један случај затирања династичког наслеђа. Парадоксално, у питању је двојна биста Карађорђа и кнеза Милоша, коју је 1904. године уобличио вајар Ђока Јовановић (Борозан 2020: 28–47).

Ова биста, изведена по налогу вицегувернера Народне банке и адвоката Марка Стојановића, након вишедеценијског заборавља, око 1930. године постављена је на улазу у Калемегдан (Слика 2).

Међутим, убрзо је склоњена по налогу појединих општинских чиновника, и опет из разлога ситне користи. Иако је у питању била визуелизација заједништва оцима нације, и макар династија Обреновића била и физички уништена, оваква идеја није била по вољи појединих политичких кругова.

4. МИ И ДРУГИ (ОСМАНСКО-СРПСКИ ОДНОСИ)

Током 19. века је спроведена Српска револуција (Љушић 1992). Најчешће у историографији везана за период Првог и Другог српског устанка, протоком временом је постала синоним за процес српског ослобођења од османске власти током 19. века. Процес еманципације и стварања модерне српске државе је окончан балканским ратовима. Процес поништења српског културног наслеђа који је у мањој или већој мери обележио период османског ропства имао је своје велико финале на почетку 19. века. Утврђени Карађорђеви град Топола, административни и симболички центар устаничке Србије, девастиран је (Слика 3).



Слика 3. Карађорђеви град у Тополи, 1811-1813.

извор: Константин Н. Ненадовић, Живот и дела великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, књ. 1, Беч 1883.

Град који је чинило више функционалних објеката и просторних целина: Градска црква; Црквена авлија; Градске куле; Црквени торањ; Двор Карађорђевић; Конак за госте; Стара кућа за момке; Бунар; Школа изван града;

Гостионица; Касарна; Коњушница; Кућа нуријска; Чесма; Турски гробови; Среска кућа; Вашарски дућани; Попова кућа; Општинска кућа (Ненадовић 1884). Тако је у акту насиља уништен први модерни град у устаничкој Србији. Јасна је била намера Османлија да физичким уништењем сломе дух устаника и тако пониште тековине Првог српског устанка.

У складу са претходним поништењем српског и хришћанског наслеђа, деловала је и српска страна током процеса ослобођења земље. Османски секуларни и сакрални објекти су систематски уништавани. Пример Београда представља несумњиво кључни пример интеркултуралности, али и поништења наслеђа *другог*. Већ су Османлије током 18. века уништиле многобројне аустријске топосе, који су уобличени током краткотрајног периода барокног Београда (Бикић 2019). Овај, условно речено период, који је трајао од 1688. до 1690. године и потом од 1717. до 1739. године, оставио је иза себе низ симболичких, али и веома модерних и иновативних објеката утилитарне намене (Римски бунар...). Како год, након Београдског мира 1739. године и повлачења Аустријанаца, дошло је до девастације топоса аустријске управе, али и српског верског наслеђа. Тако су до темеља уништени Виртембергова касарна и Митрополијски двор, док је новоизграђена Саборна црква делимично уништена, а црква у Доњем граду претворена у џамију.

У истом духу је и српска страна превредновала оријентални Београд у модерну српску престоницу. У садејству са модернизацијским процесима, и по угледу на развој модерних европских градова, Београд је уобличен као град без османског наслеђа. Процес *деосманизације* Београда током 19. века је посебно активиран након одласка Османлија из Београдске тврђаве 1867. године и проглашења независности Кнежевине Србије 1878. године (Макуљевић 2014: 220–231). Тај процес је проистекао из урбанистичког плана Емилија Јосимовића из 1867. године, и водио је ка уништењу или пренамени бројних београдских џамија. Такође, у складу са национализацијом Београда, уништени су и кључни османски топоси моћи, попут озлоглашене Стамбол капије. Готово сви топоси османске управе су током 19. века били уништени, а на њиховим основама или у њиховим близинама су изграђени нови световни и сакрални топоси. Пример Батал џамије, која се налазила у близини замишљеног, и касније реализованог скупштинског здања, говори о планском поништењу османских симбола, и изградњи нових, победоносних топоса моћи српске државе и њених идентитетских основа.

5. МИ И ДРУГИ (ВЕЛИКИ РАТ И ЊЕГОВЕ ПОСЛЕДИЦЕ)

Однос на релацији Ми и Други је посебно интензиван у време ратних сукоба. Велики рат као колективна драма човечанства је своју крваву епизоду

имао и на тлу Србије. По уласку окупационих аустроугарских трупа у Србију 1914. године, дошло је до погрома домицилног становништва. Исту судбину су делили и многобројни визуелни топоси, који су оличавали идентитетске обрасце српске нације. У том контексту се може сагледати деструкција споменика Карађорђу на београдском Калемегдану. Овај монументални споменик, дело академског вајара Пашка Вучетића, откривен 1913. године, уништен је током Великог рата (Борозан 2012: 27–47). Сведочанство о томе је остављено у мађарским илустрованим гласилима, што потврђују и документарне фотографије овог вандалског чина које су пласиране у листу *Az Érdemes Ujság*, у броју од 13. 8. 1916. (Слика 4).



Слика 4. Аустроугарски војници са остацима Карађорђевог споменика, током Првог светског рата
извор: Рушење Споменика Карађорђу, *Az Érdemes Ujság*, 1916.

Уништење споменика оцу модерне Србије и деди актуелног владара, краља Петра Карађорђевића је несумњиво имало за циљ да сломи дух окупираног становништва. Поништење материјалног споменика требало је да потврди надмоћ окупатора и немоћ српског народа. Тако је рушење стављено у службу пропаганде окупационе војске, која је своју моћ исказивала рушењем симбола оног *другог*, у овом случају идентитетских слика српског народа. Уосталом, проглас који је упућен аустроугарским војницима непосредно пред улазак у Србију, у коме се истиче варварство домицилног становништва, постао је парадигма уписивања негативне другости у нижу цивилизацију, која поприма особености верске, расне и националне искључивости. Други, у овом случају Срби, представљени су као примитивни народ, који по природи ствари не заслужује милост и опхођење у складу са конвенцијама ратног права, што је између осталог проузроковало и велике масакре цивилног становништва у Мачви током 1914. године.

На удару окупационе војске нису били само јавни споменици. Тако је током ратног вихора оштећена и монументална слика „Улазак цара Душана у Дубровник“, академског сликара Марка Мурата. Ова сложена историјска слика, настала за потребе презентације Краљевине Србије на Великој светској изложби у Паризу 1900. године, несумњиво је материјализовала оптимални моменат српске средњовековне државе. У духу историзма је један моменат из српске средњовековне историје искоришћен као идеолошки образац модерне српске државе. Поглед у прошлост је говорио о актуелном тренутку и пројекцији за будућност. Такву идеолошку ноту је препознала и аустроугарска власт, о чему пише и сам Марко Мурат, који је слику реконструисао 1922. године (Петровић; Петровић 2017: 121). Слика је током рестаурације слике оставио запис на полеђини: *Post barbarum invasionem ab auctore restauratum a. s.* (После инвазије варвара рестаурирано од аутора). Јасна је била уметничка намера да оштећење слике означи као варварски акт, а себе меморише у повесници као обновитеља сопственог дела.

У сличном контексту се може посматрати и деловање бугарских окупатора током Првог светског рата. Њихово (не)деловање је препознато у потпуном уништењу споменика кнезу Милошу Обреновићу у Неготину (Борозан 2006 – Слика 5).



Das von den Bulgaren bei ihrem Einzug in Negotin umgestürzte Denkmal König Peters.

Слика 5. Бугарски војници са остацима споменика кнезу Милошу Обреновићу у Неготину

извор: Музеј Крајине у Неготину

Тако је један од назначајнијих споменика подигнут у част вође Другог српског устанка, а свечано откривен 1901. године, доживео своје физичко уништење. И овде је јасно потврђена намера окупационих власти да превреднују терен у јужној и источној Србији. Томе је требало да послужи и уништавање топоса сећања на српску династију и српску државу у целини.

У истом маниру се може читати и делимично оштећење споменика Трећепозивац у Врању, дело вајара Симоена Роксандића из 1903. године (Борозан 2019: 181–200), као и озбиљна оштећења која су бајонетима начињена на портрету краља Милана Обреновића, делу сликара Ђорђа Крстића из 1901. године (Борозан 2014). Овај монументални, постхумни портрет првог српског краља након Косова у Цркви Свете Петке у Ђурлини крај Ниша маркирао је процес присаједињења четири округа (нишки, топлички, врањски и пиротски) српској држави након Берлинског конгреса 1878. године. Акт девастације овог портрета, смештеног у вајани рам са обележјима српске монархије, дело инжењера Емериха Штајелехнера и вајара Петра Убавкића, несумњиво је био чин демаркације топоса српске државе и новог убицирања простора од стране бугарских окупатора.

Релација Ми и Други није била ексклузивност само страних завојевача, већ је била и део српског сагледавања нечије другости, поготово у време и након Великог рата. Тако је након ратне трауме изазване катаклизмом Првог светског рата, дошло до потирања мађарских визуелних симбола на територији некадашње јужне Угарске. Нова држава Јужних Словена је настојала да на простору данашње АП Војводине Републике Србије убицира нов вредносни систем и то превасходно на основу поништења старих и успостављања нових симбола српске и југословенске династије Карађорђевић.

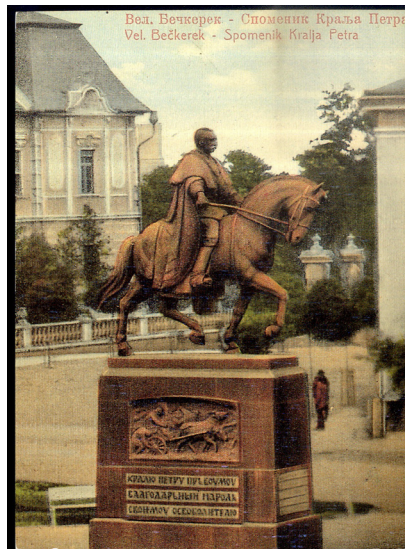
Тако је након рата срушен споменик Јожефу Швајдлу, дело мађарског скулптора Лајоша Ђерђа Матраија (Слика 6).



Слика 6. Ђерђ Матраји, Споменик Јожефу Швајдлу у Сомбору, откривен 1905, демонтиран 1920.

извор: Историјски архив у Сомбору

Споменик генералу и мартиру мађарске револуције из 1848. године у Сомбору подигнут је 1905. године, а демонтиран 1920. године (Миловановић 2022). Још еклатантнији пример затирања постојећег и уобличавања новог сећања је везан за данашњи Зрењанин. Град који је у Аустроугарској носио назив Велики Бечкерек, у Краљевини Југославији Петровград, а у послератној Југославији Зрењанин је постао простор девастације старих и континуиране изградње нових места сећања. Тако је 1920. године срушен споменик Кишу Ернеу, мађарском хероју, откривен 1902. године. На истом месту је 1928. године постављен монументални коњанички споменик краљу Петру Ослободиоцу, дело угледног вајара Рудолфа Валдеца (Слика 7).



Слика 7. Рудолф Валдец, Споменик краљу Петру Карађорђевићу у Зрењанину, откривен 1928.

извор: приватно власништво

Споменик је требало да потцрта тријумф српског и југословенског монарха и маркира процес ослобођења и припајања Војводине Краљевини Србији, а потом и Краљевини Југославији.

Поред деструкције споменика мађарске нације, након Великог рата су уклањани и династички белези Хабзбурговаца у јавним просторима, попут споменика царице Елизабете, краљице од Угарске у Суботици из 1900. године, дело Алајоша Штробла (Куцор 2019: 121–137), и споменика исте владарке из 1901. године, рад Еде Телча, или бисте цара Франје Јосифа у Великом парку у Земуну из 1901. године, дело вајара Ивана Рендића.

Постојали су и примери аутодеструкције (Dobrovsak 2019: 255–256). Тако је по наређењу краља Александра Карађорђевића, у ваздух подигнут

средњовековни град Жрнав 1934. године. Монарх је, зарад потребе изградње величајног Мештровићевог Маузолеја незнаном јунаку на Авали, наредио потпуну деструкцију древних руина.

6. МИ И МИ (ИДЕОЛОШКИ ДРУГИ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ)

Други светски рат на просторима Србије је донео многобројна разарања. Међутим, апсолутни приоритет у негативном смислу има бомбардовање Народне библиотеке Србије од стране немачких бомбардера 1941. године. Овај чин, поред физичког уништења једне зграде и похрањених књига и списа, несумњиво је имао за циљ и духовно поништење једног народа и његове културе која почива на писмености.

У ратним и послератним годинама је дошло до грубих актова потирања идеолошких, верских и националних симбола, по правилу везаних за идеологију побеђеног другог. Тако су 1944. године јединице Народно-ослободилачке војске погодиле куршумом у чело лик Христа Пантократора у куполи придворне капеле Светог Андреје Првозваног у Дворском комплексу на Дедињу. Скрнављење Христовог лика, осликаног 1934. године, за циљ је имало поништење верског и идентитетског образаца на коме је почивао стари режим.

У том контексту је могуће сагледати и филм Горана Паскаљевића *Време чуда* из 1989. године. У једној од секвенци се види моменат када представници нове атеистичке власти бојом скрнављења монументалну фреску Студеничког распећа с краја 12. века. Ова сцена, која своје корене има у приказима иконоборачких актова девастације ликова Христа и светаца, несумњива је визуелизација актова деструкције модерних иконокласта у време и после грађанског рата.

У истом маниру је изрешетана куршумима и фигурална представа кнеза Милоша Обреновића у ниши свечане дворнице Гимназије у Крагујевцу, дело вајара Симеона Роксандића из 1900. године (Слика 8).

Послератне године су донеле слична поништења неподобне прошлости. Тако је монументална композиција сликара Ивана Тишова, *Проглашење СХС* из 1926. године, зазидана 1946. године у данашње здање Скупштине града, да би тек 2005. године била поново откривена.

Актови поништења и превредновања старих белега и простора и поступак уметања нових визуелних симбола кулминирали су током првих поратних година. Тако је од стране нових власти уништена колосална скулптура краља Александра Карађорђевића, дело вајара Драгомира Арамбашића, постављена испред некадашњег Војно-техничког комплекса, потоње Заставе у Крагујевцу (Борозан 2005: 93–111 – Слика 9). Скулптура из 1936.



Слика 8. (лево) Симеон Роксандић, Споменик кнезу Милошу Обреновићу у Крагујевцу, 1900.

извор: приватно власништво

Слика 9. (десно) Драгомир Арамбашић, Споменик краљу Александру Карађорђевићу у Крагујевцу, откривен 1936.

извор: Завод за заштиту споменика културе Крагујевац

године је уништена, да би потом на њено место била постављена фигура *Тополивац*, дело вајара Ота Лога из 1946. године. У складу са прокламованим стилем социјалистичког реализма, а у контексту прослављања анонимних радника као парадигме нове класне свести и моћи *новог човека*, уклоњена је скулптура која је оличавала стари, проскрибовани монархистички режим. Девастација наслеђа са династичким и националним призвуком у послератном периоду је потврђена нестанком скулптуре *Велика Србија*, дело вајара Ђорђа Јовановића из 1900–1901. године, која се налазила у некадашњем Војно-техничком заводу у Крагујевцу, и која је, у виду реплике, и под именом *Велика победа*, постављена на ужичком кружном току 2018. године, дело вајара Светомира Радовића.

У сличном маниру, а по већ устаљеној пракси је дошло до деструкције старих и уобличавања нових места сећања. Тако је на месту некадашњих споменика Емреу Кишу и краљу Петру Карађорђевићу, постављен споменик Жарку Зрењанину, левичару, револуционару и мартиру НОБ-а. Монументална фигура, дело Радете Станковића, изведена у складу са поетиком социјалистичког реализма, откривена је 1952. године у присуству Јосипа Броза Тита (Слика 10), што је несумњиво утврдило значај овог споменика и утрло пут потоњој производњи и инструментализацији сећања на знаменитог Зрењанинца.

Поред многобројних примера затирања сећања у доба социјалистичке Југославије, приметна је била и цензура као једна од структура контролисања и уклањања могућег сећања. Знаменити случај забране изложбе Миће Поповића у београдском Културном центру 1971. године је потврда такве

праксе. Изложба је стопирана због неприкладне *Свечане слике*, која је приказала Јосипа Броза Тита као декадентног псеудомонарха, окруженог члановима холандске краљевске куће.



Слика 10. Тито открива споменик Жарку Зрењанину у Зрењанину 1952. године, извор:

<https://z1info.rs/1952-godine-tito-otkrio-spomениk-zarku-zrenjaninu-zriikipedia/>

У години када је забрањена изложба Миће Поповића, дошло је до уништења и Његошеве капеле на Ловћену, уместо које је подигнут монументални маузолеј црногорском владару, дело Ивана Мештровића. Тај акт је узбуркао стручну јавност, те је у црној боји публикована и насловница листа *Уметност* из 1971. године, што је указивало на осуду чина деструкције (*Уметност – судбина Ловћена, Часопис за ликовне уметности и критику 1971*).

У таласу одбијања овог чина разумеју се и протести угледног историчара уметности Лазара Трифуновића (Макулјевић 2017: 429). Поништење хришћанске капеле и подизање маузолеја до данас не престаје да изазива полемичке тонове у јавности. Иако се овај акт рушења није десио на територији Србије, његова парадигматичност сублимира процесе затирања старог и стварања новог сећања у једној епохи.

7. МИ И СВИ (САВРЕМЕНО ДОБА И НОВИ ИКОНОКЛАЗМИ)

Након пада Берлинског зида и слома Источног блока наступила су нова рушења. Низ деценија неприкосновени симболи држава Источног блока Европе, али и Југославије, постали су предмет масовне девастације. Попут некадашњих идеолога комунизма, који су рушили старе симболе подигнуте у славу нације, династије, вере..., сада су њихови потомци поништавали споменике подигнуте у славу комунизма, радништва....

Еклатантан пример је рушење монументалног споменика Јосипу Брозу Титу у Титовом Ужицу, дело вајара Франа Кршинића. Споменик откривен 1961. године, место будућих ходочашћа пионира, девастиран је и уклоњен са Трга партизана 1991. године (Слика 11), и однесен у двориште Народног музеја. Тај процес је садејствовао са преименовањем Титовог Ужица у Ужице, чиме је потврђена пракса преименовања улица и тргова, у складу са увођењем вишестраначког система у Србији. Тако је поново дошло до цикличних историјских процеса, с обзиром на то да су и након Другог светског рата мењана имена тргова и улица, али тада у другачијем идеолошком правцу.



Слика 11. Рушење споменика Јосипу Брозу Титу у Ужицу 1991. године, извор: <https://www.blic.rs/vesti/srbija/titovo-uzice-u-punom-sjaju-marsalov-bronzani-kip-vracaju-na-trg-u-uzicu/343x90k>

Готово култни значај овог споменика је потврђен и приликом његовог рушења. Снимљени видео-прилог је потврдио култну намену фигуралних споменика у јавном простору (<https://www.youtube.com/watch?v=rcShy-ћибпро>). Гневна гомила је уз погрде и бацање јаја *отпратила* споменик са главног градског трга, потврдивши праксу ре-презентације и присуства одсутног. На тај начин је изнова потврђен исконски однос заједнице према фигуралним белезима, који упућује на поистовећивање представљеног са историјским ликом. Тако је у складу са *националним буђењем* дошло до *ритуалног* убиства некада вољеног маршала, и то у Титовом Ужицу, центру некадашње Ужичке републике. Празнина овог некада култног простора (трга) са моћним спомеником, који је деценијама био одредиште *ходочасничких* тура, у новије време је реактуализована. Тако се могу чути гласови о враћању споменика на изворно место. Без обзира да ли је у питању туристички подстицај или једна ретро маштарија о златном добу

социјализма, трг са Титовом скулптуром би у случају испуњења ових захтева поново постао симболички центар Ужица.

Наставак борбе симбола се збио и током последњих година 20. века. Наиме, 1997. године је др Зоран Ђинђић, новоизабрани градоначелник Београда из редова Демократске странке, са здања Новог двора (Председништво града Београда) скинуо петокраку звезду, симбол старог режима. У питању је била још једна ревизија историје, или њено поправљање, с обзиром на то да је на место петокраке враћен двоглави орао, симбол некадашње српске и југословенске монархије, којег су комунистичке власти претходно скинуле са истог здања 1944. године.

И крајем претходног столећа је дошло до велике девастације материјалног наслеђа на тлу Србије. Током НАТО агресије 1999. године на Савезну Републику Југославију, дошло је до бројних разарања цивилних објеката, попут Жежељевог моста у Новом Саду и других мостова. Међутим, симбол разарања је несумњиво везан за ракетирање зграда Генералштаба у Београду, дело архитекте Николе Добровића, насталих у периоду од 1954. до 1955. године.

Разарање наслеђа на тлу Србије је настављено и 21. веку. Тако је у Мартовском погрому 2014. године девестиран велики број сакралних објеката Српске православне цркве на Косову и Метохији (Менковић 2017: 415–427). Том приликом је уништена и Црква Светог Андреје Првозваног у Подујеву, саграђена у периоду од 1929. до 1930. године. Овај вандалски чин рушења цркве, која је страдала и током Другог светског рата, овековечен је и видео-записом, и то у моменту када су представници албанске националне мањине насилно скинули крст са цркве. Поменути кадар је постао парадигма Мартовског погрома и пример девастације српске и хришћанске културне баштине у новом миленијуму.

До разарања места сећања на тлу Србије у новом миленијуму је долазило и унутар једне етничке групе. Тако је предмет девастације небројено пута био велики мурал са ликом убијеног премијера др Зорана Ђинђића насликан на зиду Платоа испред Филозофског факултета у Београду (Слика 12). Од погрдних слогана преко бацања различитих фарби, овај мурал је постао предмет континуиране девастације. Стога је у једном тренутку био и заштићен стаклом, што није спречило починиоце да и даље нагрђују лик убијеног премијера. Овај пример говори о историјским аналогијама. Убиство српског премијера и континуирани покушаји уклањања његовог лика са Платоа, подударни су са случајем погубљења венецијанског дужда Марина Фалијерија и потоњим изопштењем његовог лика из јавног простора, и тиме из колективног сећања заједнице.

У истом духу, и на разини поделе на мондијалисте и националисте, дошло је до рата око мурала са ликом генерала Ратка Младића, ратног команданта



Слика 12. Оскрнављен мурал др Зорана Ђинђића на Платоу испред Филозофског факултета у Београду, извор: снимак аутора 2021.

Војске Републике Српске у Његошевој улици у Београду. Више пута префарбан, па враћен у изворно стање, овај мурал сведочи о тренутном стварању и моменталном затирању сећања на улицама српске престонице.

Поред оваквих примера неопходно је указати и на пример урбицида који се у Београду спроводи током последњих година. У складу са превлашћу инвеститорског урбанизма, срушена је неколицина вредних вила знаменитих српских и руских архитеката. Између осталог, случај виле Пере Велимировића у Ресавској 25 из 1908. године, дела знаменитог архитекте Јована Илкића, срушене 2020. године, и виле у Улици Николаја Краснова бр. 4, дела руског архитекте Николаја Краснова из 1931. године, срушене 2021. године, говоре о аутодеструкцији сопственог наслеђа које надилази уобичајену девастацију симбола *другости* (верске, националне, идеолошке, расне...), која из визууре бројних критичара представља потврду дехуманизоване и огољене акумулације новца у доба превласти неолибералног капитализма. У склопу такве агенде се разуме и подизање колосалног стамбено-пословног К-дистрикта у подножју Калемегданске тврђаве, чиме се несумњиво мења изглед и визуелна рецепција једног од најважнијих места сећања на подручју Београда (<https://www.danas.rs/vesti/drustvo/dubravka-djukanovic-izgradnja-k-distrikta-nedopustiv-ekces-naneo-nepopravljivu-stetu-beogradskoj-tvrđjavi/>).

Коначно, у новије време актуелна контроверза по питању подизања колосалног споменика Стефану Немањи, утемељивачу српске средњовековне државе, говори о сложеним идеолошким, естетским, етичким, класним, партијским и другим детерминантама које прате живот овог споменика, подигнутог испред Железничке станице на Савском тргу. Известан број активиста се јавно заложио за рушење споменика, што говори о својеврсном иконоклазму у савремено доба. Критичке опаске које су се углавном односиле на место споменика, монументалност фигуре као одлике тоталитарних режима и превазиђени концепт фигурације који говори о естетици кича, производ су разноликих идеолошких, класних, естетских и других детерминанти времена. Коначно, ова слојевитост упућује

на дебате о границама кича, високе уметности, авангарде, фигурације, јавне уметности... те упућује на отвореност сагледавања односа државе и друштва, политике и струке, морала и уметности (Behrendt, Steinbrenner 2022). Предлози о рушењу споменика нису били једини када су у питању савремене уметничке праксе. Низ наступа стручних лица, грађанских активиста и политичких првака је сугерисао и рушење облакодера подигнутих у оквиру мамутског пројекта Београд на води, на десној обали Саве. Позивајући се на неауторски дух изведених зграда, као и девастацију погледа на Београд са новобеоградске стране, ови ангажовани наступи су потврђивали комплексност или недостатак просторног планирања и архитектонских решења јавних објеката у урбаним целинама. У суштини се водила и још увек се води борба око права на сећање. Овај пројекат под државним покровитељством еманира идеју власти о модернизацији и неограниченом протоку капитала и људи. Са друге стране овако постављене модернизације, налази се већ споменути споменик Стефану Немањи, као монументализовано сећање у служби потврде историјског легитимитета актуелног режима.

На крају ћемо се осврнути и на случај Зрењанина као парадигме производње и затирања сећања на тлу Србије у модерно и савремено доба. У новије време је на некадашње место споменика Жарку Зрењанину постављена реплика Валдецовог коњаничког споменика краљу Петру Карађорђевићу, подигнутог у међуратном периоду. Овај чин потврђује континуирану производњу и разградњу сећања замрзнутог у скулптурама, споменицима, сликама, муралима, архитектонским делима и другим визуелним артефактима, те говори о процесима који потврђују претрајавање концепта затирања и стварања новог сећања у различитим историјским моментима.

8. СВИ И СВИ (КОНТИНУИТЕТИ КРИЗЕ)

У новије време све актуелнија појава *Cancel Culture* (култура поништења) прети да поништи бројне слојеве памћења. У складу са идеолошком реконквистом и ревизионистичким остракизмом дошло је до тежње да се пониште посредни и непосредни трагови неподобних верских, расних, идеолошких, класних и других концепата, слично некадашњем идеолошком рушењу комунистичких споменика након слома Источног блока. Ова пракса је посебно заступљена у земљама западног света, те уз континуирана разарања у ратом захваћеним подручјима широм планете, прети да прошлост уподоби садашњости, и тиме умногоме девастира концентричне слојеве памћења и поништи сећање на поједине идентитетске топове у јавном сећању заједнице. У таквом таласу је замало дошло и

до уништења знамените Мештровићеве коњаничке статуе Индијанаца (*Копљаник и Стрелац*) у Грант парку у Чикагу из 1928. године (Ј. Стевановић, Да ли Мештровићев споменик у Чикагу вређа осећања Индијанаца?, Политика, 21. 7. 2022, <https://www.politika.rs/sr/clanak/476615/Da-li-Mestrovic-ev-spomениk-u-Cikagu-vreda-osecanja-Indijanaca>). Из угла активиста, романтизирана и стереотипна представа Индијанаца представља увреду према домородачком становништву Америке, које је готово у потпуности истребљено. Ипак у овом тренутку није дошло до уништења монументалних статуа најпознатијег југословенског вајара. Без улажења у оправданост или неоправданост оваквих подухвата, овај модерни иконоклазам прети да постане најнефектнији обрачун са савременим, али и прошлим топосима других, што имплицира њихово брисање из сећања, махом у земљама либералних демократија Запада. Овај савремени тренд представља унутрашњи обрачун са претходним генерацијама, који говори о својеврсној аутодеструкцији изведеној у складу са генерацијским јазом, и новим идеолошким агендама. У складу са културом беса, и под велом моралне супериорности спроводи се обрачун са прецима, условивши излив самомржње која прети историјском наслеђу и слојевима сећања. (Лисон: 2022).

Парадоксално или не, у праскозорје Другог светског рата Климент Гринберг, и у време превласти тоталитарних система један од водећих теоретичара модерне, у свом канонском спису *Авангарда и кич* (1939) је написао следеће: *У једном даху помињу се револвери, бакље и култура. И тако, у име вере и мира, у име обичаја и природних врлина, рушење споменика започиње* (Grinberg 1972: 281). Аналогија са савременим догађајима се намеће по себи, те потврђује цикличне таласе девастације материјалне баштине у различитим историјским оквирима.

Коначно можемо закључити да се моћ слика у ширем значењу (скулптуре, архитектонски објекти, уљане слике...), схваћених као онтолошких феномена и ангажованих визуелних агената (Mičel 2016), неретко показује као мана која доводи до њиховог затирања. Стога у једном делу савремене цивилизације долази до континуиране девастације наслеђа, која потиру цивилизацијске поступке заштите материјалне баштине и њене критичке реактуализације и стручне ревитализације у историјском контексту. Овакви примери сведочанство су континуираних криза које потресају животе заједница, и упућују на дијалог о значају наслеђа и визуелних топоса сећања у изградњи основа јавности.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним, Споменик кнезу Михаилу, Вечерње новости, бр. 197, 19. јул 1904.
- Аноним, Точидерски дворца, Вечерње новости, бр. 117, 29. април 1905.
- Behrendt, Hauke und J. Steinbrenner. 2022. *Kunst und Moral. Eine Debatte über di Grenzen des Erlaubten*. Berlin: De Gruyter.
- Бикић, Весна. ур. 2019. *Барокни Београд: преображаји 1717–1739*. Београд: Археолошки институт – Музеј града Београда, Београд.
- Борозан, Игор. 2005. Визуелна култура и идеолошко уобличавање Војнотехничког завода у Крагујевцу. У Бориша Радовановић и др. *Историјска и уметничка баштина Војнотехничког завода*. Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе Крагујевац, 93–111.
- Борозан, Игор. 2006. *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд: Филозофски факултет.
- Борозан, Игор. 2012. Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање, *Наслеђе XIII*, 27–47.
- Борозан, Игор. 2019. *Уобличавање и затирање сећања: споменик ослободиоцима у Врању. Саопштења 51*, 181–200.
- Борозан, Игор. 2020. Марко Стојановић и јавни простори сећања и заборављања. У А. Кучековић (ур.), *Зграда Факултета ликовних уметности у Београду: историја, наслеђе, будућност*, Београд: Факултет ликовних уметности, 28–47.
- Burke, Peter. 2003. *Očevid. Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: AB, 131–150.
- Fleckner, Uwe. *Damnatio memoriae*. Im U. Fleckner, H. Ziegler und M. Warnke (hrsg.). *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. I: Abdankung bis Huldigung. Mnchen: C. H. Beck Verlag, 2011, 208–215.
- Вујовић, Бранко. 1986. *Уметност обновљене Србије 1791–1848*. Београд: Просвета- Завод за заштиту споменика Београд.
- Gamboni, Dario. 1998. *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont.
- Jejts, Frensis A. 2012. *Veština pamćenja*. Novi Sad: Mediteran Publishing.
- Grinberg, Kliment. 1972. *Авангарда и кић. Savremenik 10*, 272–281.
- Dobrovšak, Ljiljana. 2019. Споменици којих више нема: угарско-хрватски краљ Франјо Јосип I. У Џ. Хољејас (ур.), *Франјо Јосип и Хрвати у Првом свјетском рату*. Zagreb: Matica Hrvatska, 239–269.
- Куџор, Тамара. 2019. Споменик краљици Елизабети Алајоша Штробла у Суботици: култ и место сећања. *Саопштења LI*, 123–137.
- Лисон, Франк. 2022. Презирање сопственог, Београд: Информатика.
- Љушић, Радош. 1992. *Тумачења Српске револуције*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Макуљевић, Ненад. 2006. *Слика другог у српској визуелној култури*. У О. Манојловић Пинтар (ур.), *Историја и сећање: студије историјске свести*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 146–154.
- Макуљевић, Ненад. 2006. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд.
- Макуљевић, Ненад. 2014. *Османско-српски Београд*. Визуелност и креирање градског идентитета (1815–1879), Београд: TORY.
- Макуљевић, Ненад. 2017. *Југословенска уметност и култура. Од уметности нације до уметности територије, Југославија у историјској перспективи*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 414–433.
- Менковић, Мирјана. 2017. Баштина у процепу. Између европске праксе заштите и глобалне политичке злоупотребе, У: Д. Војводић и М. Марковић (ур.), *Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији*. Историја, идентитет, угроженост, заштита. Београд: Српска академија наука и уметности, 415–427.

- Миловановић, Јована. 2022. Између националног сећања и заорава: споменици херојима мача Јожефу Швајдлу у Сомбору и Карађорђу Петровићу у Београду, *Наслеђе* (у штампи).
- Мурат, Марко. *Из мог живота. аутобиографија*. 2007. А. Маћић–Петровић, П. Петровић. прир. Београд: Завод за уџбенике.
- Mittig, Hans E. 1987. Das Denkmal, Im W. Busch und P. Schmook (Hrgs.), *Kunst, die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim-Berlin, 457–489.
- Мићел, W. Дž. Т. 2016. *Šta slike žele. Život i ljubavi slika*. Београд: Факултет за медије и комуникације.
- Ненадовић, Константин. 1884. *Живот и дела великог Ђорђа Петровића*, Беч.
- Nora, Pierre (ed.) 1996. *Realms of Memory: Rethinking of French Past*, Vol. 1. New York: Columbia University Press.
- Рајчевић, Угљеша. 2001. *Затирано и затрто. О уништеним српским споменицима*, I. Нови Сад: Прометеј.
- Рајчевић, Угљеша. 2007. *Затирано и затрто. О уништеним српским споменицима*, II. Нови Сад: Прометеј.
- Sladeček, M., J. Vasiljević i T. Petrović Trifunović, ur. 2015. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Београд: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Стевановић, Јелена. 2022. Да ли Мештровићев споменик у Чикагу вређа осећања Индијанаца. *Политика*, 21. 07. 2022. Доступно на: <https://www.politika.rs/sr/clanak/476615/Da-li-Mestrovic-ev-spomenik-u-Cikagu-vreda-osecanja-Indijanaca>
- Тимотијевић. Мирослав. 2001. Херој пера као путник: Типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића. *Наслеђе*, II, 36–59.
- Уметност – судбина Ловћена, Часопис за ликовне уметности и критику. 1971. бр. 27–28. Flower, Harriet I. 2006. *The Art of Forgetting: Disgrace & Oblivion in Roman Political Culture*: Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Warnke, Martin. 1996. *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Hamburg.
<https://www.youtube.com/watch?v=rcShyhu6np0>

Prof. Igor Borozan

THE OBLITERATION OF MEMORY IN PUBLIC SPACE IN THE TERRITORY OF SERBIA FROM THE 19TH TO THE 21ST CENTURY

Summary

The concept of *damnatio memoriae* has its origins in ancient Rome when the busts of overthrown emperors were forcibly beheaded. The subsequent installation of the heads of the new rulers in their place spoke of revision and the creation of a new memory. The final obliteration of the devastated object from the community's collective memory testified to the symbolic and legal cancellation of the previous sovereign as the emblem of the entire order, instead of which a new value system embodied in the head of the current ruler was visualised.

Thus, art and its expressions were subordinated to the ideological and social aspects of reading a work of art as a first-class political emblem and a memory place of remembrance. The charismatic value of the artwork surpassed its aesthetic value, so artefacts as symbols, values and memory topoi of the opposing side were often devastated.

The above issue seems to be the essence of the famous conflict over the veneration of icons, which shook the Byzantine society of the 8th and 9th centuries to the core. There were various social, cultural, and political reasons behind the seemingly religious conflict over the essence of the religious image. The massive destruction of Orthodox paintings during this iconoclastic dispute has become a paradigm for all subsequent destruction of art objects, which in modern times have taken on the definition of the conflict of civilisations.

In such a spirit, one can follow the destruction of works of art in modern and contemporary times in the present Republic of Serbia territory. During the 19th century, there was a devastation of the Ottoman /Serbian heritage in the rising Serbian state. The destruction of Karadjordje's town in Topola after the collapse of the First Serbian Uprising by the Ottoman authorities, as well as the continuous disintegration of Islamic religious buildings by the Serbian side at the end of the 19th century, testified to the cancellation of the other, imaginary and real enemy.

Inter-dynastic conflicts in Serbia also marked the 19th century. The devastation of the notorious Gurgusovačka tower near Knjaževac is the most explicit example of the obliteration of the memory of the rival dynasty.

Then came the destruction from foreign invaders. The Great War caused mass devastation of the Serbian cultural heritage. The Bulgarian and Austro-Hungarian occupiers systematically destroyed monuments and paintings that commemorated Serbian dynasties and the Serbian nation.

After the Great War and the creation of the Kingdom of SCS / Yugoslavia, there was an act of rightful revenge. The new authorities demolished numerous Austrian and Hungarian national monuments and rulers, portraits of the Habsburgs on the territory of former southern Hungary. At the same time, upon the order of King Alexander, for the needs of the construction of the monument to the Unknown Hero, the medieval town of Žrnovo on Avala was destroyed, which confirmed the practice of self-destruction of the previous layers of material heritage.

After World War II, the practice of nullifying the previous regime and its visual topoi reappeared. According to the established mechanism, the new revolutionary authorities suppressed the memory of the previous state and its monarchs. Numerous dynastic monuments were damaged in the wave of destruction as a testimony to the previous monarchist system.

After the collapse of the SFRY, there was a new reevaluation of society. The former communist emblems and iconic Tito's images were devastated in a new wave of memory suppression to be displaced from the collective memory.

The gradual disintegration of FR Yugoslavia caused new wars. The NATO intervention in 1999 confirmed the strategic and systematic destruction of essential communication and symbolic topoi in the territory of Serbia. It was followed by the massive destruction of Serbian Orthodox buildings in Kosovo and Metohija by Albanian separatists.

Finally, in recent times, we have witnessed a number of new ideological and daily political insertions into the monument to Stefan Nemanja in Belgrade. Some tones close to the old iconoclastic tendencies that could be heard during this complex polemics in public speak about the lasting of the concept of the devastation of material heritage in the public space of Serbia at the beginning of the third decade of the 21st century.

They testify to different cultural, political, aesthetic and other frameworks of the epoch, which often cause destroying the visual and works of art, and thus contributing to the annulment of the other and the destruction of the common memory of a community, city, state, group, etc. in public space.

Key words: *damnatio memoriae*, collective memory, monument culture, memory topoi, political emblem, disharmony in society

UDC 761.1:75.046

A REASONED INVENTORY OF ROBERTO GIANINETTI'S DISHARMONIES AND HARMONIES

Roberto Gianinetti

Independent artist

robertogianinetti@gmail.com

Abstract

Creative process: from intuition to the development of the idea in regards to harmony and disharmony in my art. The importance and value of stress that accompanies my mind during the beginning of creation, up to the degradation and metabolism of adrenaline that follows mental and physical activities. From my Face, through Selfies, to Avatar; a Reasoned Inventory.

Key words: Postmodern, Reasoned Inventory, Woodcuts, Selfies, Avatar, Adrenaline

A REASONED INVENTORY

Let's face it immediately: I must and want to thank the city of Niš and the Organizing Committee for the invitation of May 26th: to investigate the "Disharmonies and Harmonies of Roberto Gianinetti". An interesting opportunity and a challenge with myself: sit in front of the mirror, look at my neighbor and face this impalpable enigma. I joined immediately, giving myself some time to think and decide what to propose. I had four months ahead of me, 120 long days to investigate and write something. They seemed sufficient to me.

First of all, it was necessary to submit a portrait photo and ten lines of abstract that condensed the project and the ideas. I took a selfie, and got myself a ballpoint pen. In the afternoon, I printed the photograph, traced my features on a tissue paper and engraved those lines on a wooden board. I inked and printed that woodblock surface under the hand press and hung the result on a wall, waiting for the inks to dry. I reluctantly filled out the ten required lines, sending an email to sign up.

I was not satisfied, on the contrary, I already felt under stress and in the grip of a vacuous discomfort.

I craved ice cream, but it was over.

I returned to the contingency, concentrating on the images of a nocturnal city facing the passing of the moon phases. The title was supposed to be *Urbanism in Niš*, but to compensate for the inner bewilderment, I decided on *Urban Armonies in Niš*. The next day the Organizing Committee sent me a thank you email; they would inform me of their decisions by the end of June. There was an evaluation, a selection, a jury. What could I do? Nothing, if not wait. At the beginning of July I was still waiting and the discomfort increased along with the adrenaline that I felt growing and accumulating in my body. One morning,

in front of the mirror, I directed my attention to a small wrinkle in the eyebrow. When was it formed? And why?

Before May it did not exist, I am sure and to confirm I show you my Selfie with a blue and serene forehead, taken a few months earlier. That spontaneous groove that was joining and dividing at the same time was not a wrinkle, but the result of a spasmodic contraction of a frontal muscle, the procerus, caused by the strong concentration and tension of my mind. Noticing the defect, I repeatedly touched that area with a fingertip, relieving the spasm and bringing the epidermal surface back to the level of apparent serenity.

From a grim, severe, asymmetrical appearance, it is quick to obtain a relaxed look. Appearances can be deceiving, however I prefer to look harmonious rather than the other way around.



Fig. 1 Urban Armonies copia

That night I began a first dream memory: the Region, the City, the territory, friends, hospitality, Gallery 55 ... The moon moved in the sky above the houses and along the yellow profiles of the Balkans; some dogs barked, the Nišava river and her rapids ran in silence. A swan flew.

What to write to an Organizing Committee gathered in a non-place: sentences?, approximate descriptions of images? And then, imagine what?

I emptied my mind, waiting for the intuition.

I was sitting in the Waiting Room; the walls were white, accompanied by a door framed in blue. To my right, beyond the table with a magazine, a curtain embroidered with hearts and squares shaded. On the wall an honorary degree. The plexiglass plate: "Organizing Committee" gave access to the Meeting Room. Apart from a few specks of dust that rose every time I moved my feet, no noise. No voice on the other side: emptiness. Understanding was a mystery, a Rebus. Like the one on page 3 of the magazine. I tried to solve it, identifying among those icons a letter C (Committee?, Committee?) on one side, a number 5, and a bottle and two glasses (on a shelf?) on the other. Some squares

of various colors simulated tiles, a walkway. Was it perhaps a path, a floor, an invitation to proceed? I got up stealthily, and opened the door.

On the other side only empty chairs. I counted fifteen, almost all ocher, and nine tables. I noticed the bottle and the glasses, like in the Rebus. Behind a green fringed curtain some letters: B, S, E ... floated: findings of a speech that has just ended? I read BENVENUTO (Welcome), assuming that one of the two n was an upside-down u. Two chairs seemed to me in pieces (a quarrel?) and on the back of the opposite wall a French door that suggested another room. Two full bowls of green tea smoked.

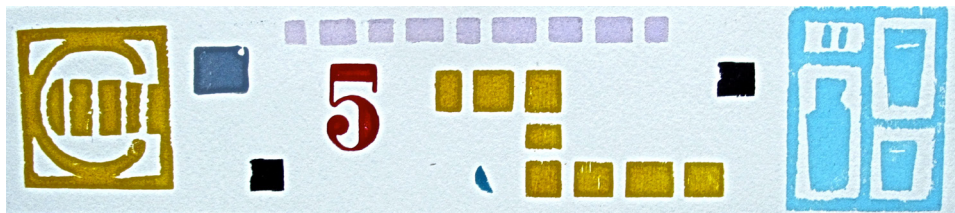


Fig. 3 Rebus

I retraced my steps, looking at myself in the mirror in the anteroom. Someone, in pencil, had traced a message on the wall: “where duality exists”. I took the notebook and started taking notes.



Fig. 4 Living Room

I HAVE DISHARMONIES, under certain conditions. The ten steps.

Where duality exists, there one smells the other, one sees the other, one speaks to the other (Upanisad)

Avatar 0: “I’ll start.”

AV1: “... my eye crossed the anatomies of those faces as if it were under a

spell: it searched for fixed points, details: headgear, ears, empty and full, coordinated improbable comparisons.”

AV2: “... even I and the Other are no longer in opposition.”

AV3: “... from the book of Plinius I read that no two faces are alike in the world.”

AV4: “... but there are seven Doubles.”

1- I started with a simple question: “Why do I eat a kilo of ice cream at a time, knowing that it makes me fat? Although I am aware that it would be better to limit myself, inevitably ... I eat it all. It is difficult to resist. Why? The temptation of pleasure prevails over judgment. I admit I have a tendency to violate; an akratic tendency.”

2- I asked the web for help, only managing to complicate my life. I found the term akrasia, defined as a character disorder, whereby one does a thing despite knowing that it is bad (moral, physical, etc.). For a week I struggled over a swing of doubts.

3- Do I have a bad temper? Multiple characters? Too many different personalities? So many problems? When I ask Reason to answer certain questions, I get a poor result. The brain remains dark; no light bulbs come on. “I have to change!” I tell myself.

4- In the mirror I force myself to change my attitude: I make up, shave, puff up my cheeks, simulate a laugh, inject a little silicone, hyaluronic acid, botulinum.

5- Taking selfies, as documentation. I print them and study them carefully. Purpose: to prepare a catalog, a Reasoned Inventory that allows me to have them more comfortably at hand.



Fig. 5 Avatar's Selfie copia

AV5: *"Saul! Saul! Why do you persecute me?"*

AV6: *"Am I that?" I wondered.*

AV7: *"He doesn't look like me at all!"*

AV8: *"It looks like an Avatar!"*

6- By transferring, moving, migrating from one page to another the Selfies took shape, starting a Pangea that gave rise to groups and subgroups. I concentrated on the first, the Schismatics, from whom immediate disagreements, detachments emerged. As dissociated, further groups and families were formed that lost contact with the origins and changed into Avatars: Simulacra, Forms, Equals, Conforms, Copies, Monotones.

7- Waiting for a definitive answer, to calm the adrenaline that led me to escape, to send someone to fuck off or to face this body without names and faces head on, I finally decided to elaborate a theory of development and procession.

8- And for the editorial realization I asked for help from my friend and editor Attilio Offer who agreed ... under certain conditions.

9 and 10- omitted.

I entered the space beyond the door again; the room was the same, but the layout had changed: I noticed many more letters hanging. In addition, there were sixteen chairs, one more and the tables were seven, two fewer. Why? Someone had taken the bowls away and the curtain was missing. I noticed, in the center, a carpet; for me, it was a welcome sign."

AV9: *"Inside the memory I stopped again waiting for a verdict. The City was raised on a plateau and this was overlooking the river. I don't know how many days and how many nights they spent on me. Sorrowful, unable, I let the Moon and the Sun play with my destiny."*

AV10: *"The silence was almost perfect and a light wind came and went through the windows."*

AV11: *"That night I slept until dawn."*

I HAVE HARMONIES, under certain conditions.

The ten steps of Mr. Attilio Offer.

1- Mr. Offer Publisher acts as the Author's representative and does not undertake any obligations on its own.

2- The works described in this Inventory are authentic and exactly attributed to Roberto Gianinetti. Any dispute in this regard, to be decided primarily in the scientific context between a consultant and an expert of equal qualification, must be made within 10 days.

3- After this deadline, all responsibility ceases. A validated claim leads to the simple reimbursement of the amount actually paid, excluding any other claim.

4- The Author makes himself available to create personalized Disharmonies and Harmonies.

5- The Author, in case of proven need, is available to create Disharmonies and Harmonies, separately.

6- This catalog focuses exclusively on the “male”; it is an arbitrary choice of the Author.

7- The Author does not have clear ideas on many issues; the Publisher, consequently, does not assume any responsibility in this regard.

8- It is likely that one of the 24 Avatars, is female, disguised.

9- By virtue of the postulates elaborated by scientific research, the Author wishes and foresees updates.

10- Dedicated to Slobodan and Dragana.

AV0: “I invited AV12, AV13, AV14 and AV15 to lunch. As butler and waiter, I set the table with apples, fruit wedges, peels, crumbs.”

AV12: “The serving dishes were of a beautiful color; an almost perfect tonal monochrome.”

AV13: “... also the form and the content.”

AV15: “... Origin was mutilated, but this does not detract from a whole without a fragment.”

AV16: “I believe that unlike a puzzle, which must be completed according to the rules, the opposite is true here; it is the spare part that becomes pre-eminent.”



Fig.6 Table 5 - Ambiance

THE ORIGINS: MR ATTILIO OFFER PUBLISHER TALKS WITH ROBERTO GIANINETTI ARTIST

Offer: "Where do we start?"

Gianinetti: *"From Wednesday May 26 2021, when I receive an email from BARTF to participate in the 9th conference: "Art and Culture Today: Harmony and Disharmony"*

O.: "In Niš, Serbia ... And then?"

G.: *"I had not yet finished reading the Application Form that I was already faced with a disharmony: how to condense a complex thought into a few lines? What words to use to make some images explicit?"*

O.: "And then?"

G.: *"I started to think, to search. Everything useless; the more I dug the more I found the void. At one point I gave up and emptied my mind, leaving a space and time free to interact. Soon afterwards a suggestion came: to develop a Catalog of my disharmonies and harmonies. Then I decided that the term catalog was not appropriate. Thus was born the Reasoned Inventory, as an enumeration and description of single objects, documents or assets existing in a specific place."*

O.: "Why Selfies and Avatars?"

G.: *"These are suggestions born a few years ago by some "Volti de li Giusti-ziati", works centered on a manuscript of 1740 in which the sentences that the Senate issued against some sentenced to death were noted. Those first forty Faces, all similar and different at the same time, later became Witnesses, Figures, Gens, Faces in the mirror, Doubles ... Now also Avatars, since between an Authentic Face and its surgical transformation and, from here, it is a short step to an Avatar. But it is always the same Faces that recur in the change: Copies of Copies of Copies of Originals, Copies of Conforming Copies, etc, etc."*

O.: "Ok. I will be the editor of your Reasoned Inventory of Roberto Gianinetti's Disarrmonies and Harmonies."

G.: "..."

O.: "We have to contact Erudino and ask him for an interview from you."

G.: "Very well."

I am transcribing a few lines from my notebook. Phrases that I caught in the air, while on the train I was going to Ravenna, spoken on the phone by a woman who occupied a seat next to mine. "Man, humanity, has always had to deal with stress and with the molecule we inherited, without knowing it, unwittingly, and which made us increase blood pressure, helping us to escape or to face the enemy. Thanks to that set of atoms, particles, attractive and repulsive forces

the line. More teacups occupied Table 5. We all drank together and the conversation heated up. Although I tried hard, I didn't understand all the words well, but the expressions on the faces were enough to understand that there was a desire to stay together.



Fig. 9 Clepsydra

“From recent, preliminary comparative studies on Disharmony and Harmony in Postmodern Homo Ludens (ironic, paradoxical, noir, playful, etc.) the cathartic role of the Game seems increasingly evident: intellectual act, pure manifestation, natural hypnotic, anti-stress action, antiadrenalin effect.” (from: Considerations on Disharmony, Dr. Yaundè Sereen)

LIST OF URGENCY FOR THE MINISTER

Noting the increasingly frequent fraudulent substitutions of people and their images, relegating the Mask and Makeup to the obsolete world, considering the social utility of the Avatar as a substitute for a human form no longer current, starting with the most important things to do, everything is possible.

In the meantime, the first 10 basic Avatar models have already been photographed and classified.



Fig. 2 and Fig. 7 Selfie and Avatar

These are the first results obtained from the mixtures and the necessary adaptations. The definition of Avatar (AV) implies a multi-layered (superficial and deep) and genetic complexity. The Avatar, at a certain point of his awareness, weans and becomes autonomous: from the “possible” to the “current”. The diaspora is born.



Fig. 10 Avatar 17

AV0 confessed: "I'm uncertain."

AV17: "Today I feel different, I don't know why, but I feel different."

AV18: "What perspective?"

AV19: "I am the owner of my face; Will I have the right to decide?"



Fig. 11 and Fig. 12 Avatar 18 and Avatar 19

THE NIGHTMARE OF AVATAR 22 - AUTHENTIC COPY (from "Declarations, 2021" by Jorge Antonio Erudino)

From anonymous sources we learned of some problems that have arisen between Avatars in the "Social" and social fields: personality changes, schizophrenia, substitutions, cloning and possible hybridizations between originals and duplicates. Also Compliant Copies, Copy and Paste. Some witnesses were questioned about flows, changes, certain visions. Don Juan states: "My predilection is to see". Jorge Luis Borges talks about "Fictions". Jorge Antonio Erudino, with his research, came into possession of some legal documents which, not being signed, could be false (theft of headed paper filled in by anyone, further copy-paste). We cannot exclude that it is actually a simple intention, nor normal notes, as Annex B, page 1 is entitled: "Notes for discussion in the process".

We discover AV20 as a fervent persecutor, an activity to which he dedicates himself with anger and enthusiasm, as he himself states in a letter: "*You will certainly have heard of how I behave, persecuted and devastated.*"

Regarding AV21 Nastassia, the fortune teller, had prophesied three numbers: 7 - 24 - 53.

"There is no news without risk." AV21 answered.

Certainly there are some coincidences to be evaluated precisely with regard to AV22 which has become rarefied or faded in the light of the sun, vanished into the ether. A forced reconstruction, a sort of conservative restoration, made it possible to define the semblance of a Cage or a Prison. The presence of curtains has also been hypothesized as an alternative to the bars.

ATTACHMENT A:

“Communication of new address, Authentic copy”, by Jorge Antonio Erudino - journalist, custodian.

MOTTOLA LAW FIRM
AVVOCATO MARIA RITA MOTTOLA
No place - Frequency La at 440 Hz

Mr President of the Lawyer's Order,
Not a place, not a time

Subject: communication of new address

Precious Colleague,

I am writing to you but this is addressed to all the colleagues I have met on my path over the years. I find myself in a non-place where time is absent. I have moved here and you will want to provide me with my new address. It will be sufficient to scream in the wind in a southwest direction by adopting a frequency La at 440 Hz. It will come, certainly any communication will come. I moved here because I love the harmony of law that regulates and governs human actions. And from you there was no more harmony. It was certainly present in the hearts and thoughts of artists and wanderers, mothers and lovers. But in the courtrooms, harmony had given way to wicked chaos. Because the opposite of harmony is not disharmony, it is evil. Here where I am now I am engaged in a great judicial battle, I defend an Avatar, to be exact Avatar22. I'm passionate about it and it's worth fighting to the end. And the funny thing is that the quarrel does not take place here in the non-place that fascinates me but there from you. And from here I see your world that is no longer mine with great clarity. Do you remember, dear colleague, why did I have to leave? No? I had the audacity to fight for the people that the Power wanted to succumb to. May it never be! Lawyers need to be compliant and possibly boring, just reporting what others decide. No struggle, no victory. Just a sad and battered existence. Gray is your color. I greet all my dear colleagues, greeting you.

Maria Rita Mottola – AV40

ATTACHMENT B: NOTES for discussion in the process

**MOTTOLA LAW FIRM
LAWYER MARIA RITA MOTTOLA
Not place La frequency at 440 Hz**

**NOTES FOR THE DISCUSSION IN THE PROCESS RG NR 333/2019 NR
Assizes 111/2021**

Audience of 29th September 2021 at 11.00

Mr. Avatar22 has given me the broadest mandate to defend him in this long-standing dispute that has greatly hurt and offended him. He was imprisoned and isolated from his world because he had the audacity to want to register with the Registry of the Municipality of Pievepelago. He claimed to be Roberto Gianinetti and this defense will prove that he is Roberto Gianinetti. But the registry officer was not convinced, Avatar22 did not look at all like who he claimed to be. Scrupulous and also somewhat intrigued by the insistence of the stranger, he finally asked if he had undergone a facial plastic. This affirmation, as it is easy to imagine, even for you gentlemen of the Court, infuriated him. Offended, he threatened lawsuits and a claim for damages. But his denunciation ended up on the table of a faithful servant of the state, loyal to duty and assiduous frequenter of short stories by a famous Sicilian commissioner. If Avatar22 claimed to be Roberto Gianinetti and did not look like him but was eager to take his place, the logical explanation could only be one: corpse concealment. And if there was concealment, there was also murder. It's obvious. Well the proofs were found, because when you want to find the proofs they are found, there is no doubt. But what evidence? Distinguished experts have examined the face of my client, they have studied it minutely. But for what purpose? We are made of the same stuff as dreams, evanescent and magnificent. We are soul, thought and desire, fantasy and love. We are very close to the nothing that is the whole, made in the image and therefore image, copies of all of us, copies of Perfection and therefore imperfect, imperfect but unique and special. Who can deny that Avatar22 is thought and feeling? Who can deny that he dreams? Who knows if 50,000 years ago during the Tjukurra, the Dream Time, the Earth born from a dream was formed and that it is only a dream? Avatar22 dreams. Well, yes, he dreams. And think, yes, think. And thinks. Yes, he thinks. He has Roberto Gianinetti's dreams, thoughts, reasonings. So he is Roberto Gianinetti. Who are we to deny it? Who are you to deny it? You will never find the corpse you have been looking for everywhere,

because the corpse does not exist. The vanishing body is only appearance. Roberto is his dream, he is his thought, he is Avatar22. If you condemn Avatar22 not to be himself will you have done justice? If you condemn Avatar22, you will actually condemn Roberto Gianinetti not to exist. I am sure that justice will be done today.

AV40 - Maria Rita Mottola

ON SCHISMATIC FAMILIES (Gens I, II, III, IV)

The Schismatics: "To vary or to suppress is like to weaken."

AV23: "Absurd."

The Schismatics: "... but leaving them is like plagiarizing the original..."

AV24: "Pointing to us is like denouncing us."

Gens Simulacra - I

AV16: "Ours is a family that has always been spiritually very close."

AV17: "I'm too old to even think I can judge."

AV18: "I know that if there is a life after this, I want to have a very different face."

AV19: "My family relationships have a kind of stability that I will never find again elsewhere."

AV20: "I am happy to belong to my people; I have the nose, the color and the hope of longevity."



Fig. 13 Gens Simulacra

Gens Forma - II

AV2: "I now live outside. AV1 fared better than all of us. He lives in the historic center and even has a summer house in the mountains, which is on a cliff above the sea. "

AV1: "It's my favorite place in the world. I need to be admired, and that's the thing that gives me the most satisfaction. "

AV4: "With my children, I have passed the age where one can still hope to become someone."

AV5: "I have respect for my work."



Fig. 14 Gens Protea

Gens Monotona - III, Compliant Copy

AV7: "I have great stasis."

AV8: "It doesn't happen to me, as it happens to everyone, to let days and days pass before replying with a postcard to an urgent letter."

AV10: "It doesn't even happen to me, as it doesn't happen to anyone, that you postpone to infinity the easy thing that is useful to me or the useful thing that is pleasant to me."

AV11: "This change of mine resulted in a preaching work and a healer activity."

AV12: "It took me all the remaining years of my life."

AV13: "Although the Acts ended with the arrest, it is not historically certain that martyrdom was reached." AV14: "My apostolate could cost me my life."

Gens Pròtea – IV

AV20: *"I have big dreams."*

AV21: *"Is a conversion of AV7 to AV9 legal? What inner transformations occur and of what nature are these changes when one individual is converted into another?"*

AV22: *"If we take the case of AV7, what cannot be questioned is change."*

AV23: *"Of an external and internal nature, to the point of hearing him say: I live, no longer I, but AV9 lives in me,"*

FOREWORD on the future (this Inventory is not valid for everyone)

AV0: *"The foundations of this work are to be found in the tendency of our people to emulate, copy, ape, plagiarize."*

AV25: *"What's so strange about someone wanting to lift their eyelids? It means that he needed to lift them, arch them. And he did, that's all!"*

AV26: *"Marketing is currently focusing on the complete replacement of the Face."*

AV27: *"Fanaticism:" being the other "out of simple idolatry, with no other purpose than to be a Fan."*

AV28: *"Finding work, replacing the original. A risk, in many cases; but it may be worth it."*

AV29: *"Empathy, which is very fashionable: simply put yourself in someone else's shoes"*

AV30: *"Rejuvenate: it is fashionable to impress one's face as a young man. In short, always be yourself about yourself."*

AV31: *"Such behaviors find a justified scientific explanation in the so-called mirror neurons. As many now know, these are neuronal structures designed to imitate, to learn better and faster. If a monkey sees how another monkey peels a banana, it learns it thanks to mirror neurons."*

AV32: *"One sees what another is doing, he likes what the other is doing: he simply imitates it."*

AV33: *"And it's not even plagiarism! It is a Copy Right, a right."*

AV22: *"We easily accept reality perhaps because we sense that nothing is real."*

AV34: *"This paper is like a mirror; each man is three men."*

The Idealists: "Living and dreaming are synonymous."



Fig. 15 Eve

WHAT TO DO? A REASONED DECALOGUE

- 1- Practice diligently.
- 2- It radically transforms the current structure, which is too fragmented, into practical pieces.
- 3- Establish close links that can lead to equalization or unification.
- 4- Multiply.
- 5- Finally, on the whole territory, make the General Inventory of disputes.
- 6- It binds, with inalienable law, to conservation.
- 7- Strengthen the system of prevention and repression, as well as market control.
- 8- Transforms waste into specialized operators in the various branches of restoration.
- 9- Provide for the complete filing and the conservative rearrangement of all the material heritage, through an integral photographic campaign.
- 10- Update your profile.

INFO - Jorge Antonio Erudino, journalist and art critic interviews Roberto Gianinetti

Erudino: “Disharmony and Harmony in art. A reasoned, ordered and systematic Inventory, with an Index, advertising slogans, some postmodern attitudes concerning irony, play, contradictions ... Let’s start with Disharmony: where is it?”

Gianinetti: “*I didn’t find it. I looked for it everywhere, without result. Maybe it only existed as a word and for the short time I searched for it.*”

Erudino: “Yet I see that on page 2 of the inventory, on a shelf in the library there is a double-faced book entitled Disarmonia...”

Gianinetti: *"It is a book made up of blank pages, waiting to write something that I do not yet know. For me, Art is only Harmony; both words have the same root Ar- which unites them."*

Erudino: "It is better to leave a work unfinished than to do it in excess."

Gianinetti: *"I engraved the first xylographic matrices that will be printed with a manual press. Tomorrow I will print until exhaustion, building, surgicalizing, covering and letting it shine through. The day after tomorrow I will take some photographs. Finally: I look, translate and start over."*

IN THE MEETING ROOM - TESTIMONY OF JORGE ANTONIO ERUDINO "there are still many things to add ..."

Offer: "I'm undecided; there are still many things to add."

Gianinetti: "The work was inspired by multiple suggestions born from the concept of Original, Copy, Selfie, Look-alike and Avatar. I started from: Fedor Dostoevski's Impersonator, Jorge Luis Borges's Aleph, Fritjof Capra's The Tao of Physics, the Gospel, I Ching (The Book of Changes), the Tao Te-Ching, Roberto's various works and writings Gianinetti, First Meditations by John Coltrane and others..."

Offer: "I thank the lawyer Maria Rita Mottola for her legal contribution, apologizing for having found Avatar40 herself. Here everything is at the same time Real, Current, Possible and Virtual."

Gianinetti: "This work was presented, for the first time, in an abridged version and in English, during the 9th BARTF - Balkan Art Forum in Niš, Serbia on October 8th, 2021: -Armonia e Disarmonia nelle Arti-. The images derive from matrices, woodcuts and letterpresses printed with a manual press in my studio."

Offer: "Very good."

Gianinetti: "Disharmony and Harmony, a common matrix and a physical and thoughtful Pangea. There are still many things to add. I want to thank my friend Maria Rita Mottola who took on the task, in the Process and in the hearings, of taking the defense of Avatar22, accompanying him in his time and space."

Roberto Gianinetti, Vercelli – Italy



Fig. 16 To Go Away Means to Return

Roberto Danineti

**SISTEMATIČNI KATALOG DISHARMONIJA I
HARMONIJA ROBERTA ĐANINETIJA**

Sažetak

Kreativni proces: od intuicije do razvoja ideje u pogledu harmonije i disharmonije u mojoj umetnosti. Značaj i vrednost stresa koji prati moj um na početku stvaranja, sve do degradacije i metabolizma adrenalina koji prati mentalne i fizičke aktivnosti. Od mog lica, preko selfija, do Avatara; sistematični katalog.

Ključne reči: postmoderna, sistematični katalog, drvorezi, selfiji, Avatar, adrenalin

**HARMONIJA I DISHARMONIJA
(HARMONY AND DISHARMONY)**

UDC 7.037/.038Branko Ve Poljanski

BRANKO VE POLJANSKI: HARMONIJA I DISHARMONIJA UMETNOSTI I ŽIVOTA PREDZENITISTIČKE FAZE (1917–1921)¹

Vesna L. Kruljac

Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd, Srbija
vesna.kruljac@gmail.com

Apstrakt

Ovaj članak je zasnovan na rezultatima novijih istraživanja ranog stvaralaštva Branka Ve Poljanskog (1898–1947) predzenitističke faze (1917–1921). Fokus eksplicacije je na artikulaciji umetničkog identiteta i strategije javnog delovanja Poljanskog kroz pozorišni angažman u Trstu i Ljubljani, prve kritičke tekstove objavljene u pozorišnom časopisu *Maska*, kao i kroz publikovanje autorskog časopisa *Svetokret*. Reč je o multimedijalnoj umetničkoj praksi artikulisanom u skladu sa principima evropske avangarde, a u suprotnosti sa etabliranim tokovima jugoslovenske umetnosti na prelazu iz druge u treću deceniju 20. veka. Delujući i stvarajući u skladu sa ličnim estetskim i etičkim principima, a u disharmoniji sa dominantnim kulturnim modelom i ideološkim matricama, Poljanski se profilisao kao jedna od vodećih, ali i najkontroverznijih ličnosti jugoslovenske avangarde.

Cljučne reči: Branko Ve Poljanski, avangarda, modernizam, umetnički eksperiment, polemička recepcija, 20. vek.

1. U POTRAZI ZA UMETNIČKIM IDENTITETOM

Poreklo Branka Ve Poljanskog jeste ključno za razumevanje njegove konstantne potrage za umetničkim identitetom, koji poseduje izrazito fluidni, hibridni i nomadski karakter (sl. 1).



Slika 1. Branko Ve Poljanski, 1921, Ljubljana (Narodni muzej u Beogradu)

Rođen je 22. oktobra 1898. godine kao Branko Micić u Sošicama, srez Jastrebarsko, na teritoriji Austrougarske carevine (danas Hrvatska)². Poreklom iz Banije on, njegov otac Petar, majka Marija i stariji brat Ljubomir Micić pripadali su srpskoj pravoslavnoj manjini u Hrvatskoj, posebno osetljivoj po pitanju očuvanja etničkog, verskog i kulturnog identiteta građenog na temelju slavne prošlosti i vojnih zasluga za odbranu granica Habzburške monarhije i hrišćanske Evrope od invazije i ekspanzije muslimanske Otomanske imperije. Granična oblast na jugoistoku Austrougarske formirana je duž reka Tise, Dunava, Save i Une krajem 17. veka kao odbrambena zona pre-

¹ Projekat: „Srpska umetnost XX veka: nacionalno i Evropa“ (br. 177013)

² Umro je 14. januara 1947. u Reklozu kod Fontenbloa, u Francuskoj (Тодоровић, 2014: 1008).

ma teritoriji Balkana pod vlašću Osmanlija. Povlačeći se pred turskim pogromima na Kosovu i u oblasti Raške, Srbi 1690. i 1740. masovno prelaze na teritoriju Austrougarske i naseljavaju područje Vojne granice, u kojoj do 19. veka postaju većinska etnička zajednica. Angažovani u odbrani granica Habzburške imperije, zauzvrat dobijaju privilegije u vojsci, crkvenu i kulturnu autonomiju. Međutim, udaljena od političkog centra i izložena permanentnoj devastaciji u oružanim sukobima, Vojna krajina u Baniji bila je ne samo najizolovanija već i najsiromašnija oblast monarhije, uprkos poreskim povlasticama. Carskim dekretom iz 1881. ta oblast je demilitarizovana i inkorporirana u Trojednu kraljevinu Hrvatska, Slavonija i Dalmacija u sastavu Austrougarske, a Srbi izloženi prozelitskom pritisku hrvatskih civilnih vlasti i Rimokatoličke crkve. To je dovelo do poremećaja u srpsko-hrvatskim odnosima obeleženim uzajamnim neslaganjima i animozitetima, uprkos savezništvu dva naroda u borbi protiv stranih suverena. Opirući se prinudnoj nacionalnoj i verskoj asimilaciji, Srbi nisu želeli da prihvate novu poziciju manjinske etničke grupe i minornog kulturnog faktora u Hrvatskoj. Gravitirajući ka matici, u borbi za politička prava i očuvanje nacionalnog i kulturnog identiteta oslanjali su se na istoriju, tradiciju, narodnu epiku i Srpsku pravoslavnu crkvu. Pripadajući katoličkom, habzburškom i širem zapadnoevropskom kontekstu, pojedini predstavnici hrvatskog političkog i kulturnog establišmenta grubo su poricali srpski subjektivitet i identitet u Hrvatskoj (v. Самарцић и др., 1986: 7, 39–88, 121–145, 163–294; Гавриловић и др., 1981: 7–310; Попов и др., 1983: 349–554; В. Крестић, 1992). Slom Austrougarske monarhije, završetak Prvog svetskog rata i formiranje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918, Srbi u Hrvatskoj dočekali su sa velikom dozom optimizma. Međutim, prestanak oružanih sukoba i uspostavljanje zajedničke države Južnih Slovena nije značio i kraj svih konflikata, tenzija i kriza (Petranović, 1981: 15–112). Ovaj sumarni prikaz istorijskih zbivanja ne obuhvata sve složenosti međuetničkih odnosa u regionu, ali otkriva neke od ključnih povoda antagonizama, koji su uticali na svetonazore braće Micić, Ljubomira i Branka, koji su na srpsko-hrvatske odnose gledali iz lične perspektive. Delujući u skladu sa osobenostima svog srpskog porekla i vaspitanja u duhu pravoslavlja, a u nestabilnom sociopolitičkom kontekstu Habzburške imperije pred raspadom i državne zajednice Južnih Slovena, oni su oscilirali između Zagreba i Beograda, Hrvatske i Srbije, koje su kasnije napustili.³

Da se radilo o ličnosti koja je od rane mladosti odbijala da misli i deluje u okvirima ideološkopoličke korektnosti, govore podaci iz životne biografije Poljanskog. U jeku Prvog svetskog rata on, tada kao sedamnaestogodišnji učenik Učiteljske škole u Zagrebu, svoj antiratni stav i protest protiv pokatoliča-

³ Zbog sukoba sa hrvatskim političkim establišmentom braća Micić 1923. napuštaju Zagreb i prelaze u Beograd. Poljanski 1927. definitivno napušta domovinu i odlazi u Francusku, a Micić posle sudske zabrane njegovog časopisa *Zenit*, pod pretnjom zatvorske kazne, krajem 1926. beži iz zemlje i do 1936. živi u egzilu u Parizu (Marjanović, 2014: 66–67; Милорадовић, 2021: 129–155).

vanja, etničke asimilacije i političke represije nad Srbima izražava parodiranjem hrvatske himne. Zbog toga mu je 1915. zabranjeno dalje školovanje u Hrvatskoj. Apostrofirajući taj događaj u predgovoru bratovljeve zbirke pesama *Panika pod suncem* (1924), Micić rasvetljava okolnosti pod kojima se on zbio i razloge drastične kazne hrvatskih vlasti za maloletnog srednjoškolca:

„samo radi toga što Srbin nije smeo zapevati, u zemlji prečanskoj, ni đaćku parafrazu poznate provincijske himne ‘Lijepa naša puna flaša’“ (Мицић, 1924: 3).

Konsekvence takve kaznene mere bile su ozbiljne i dalekosežne. U zatečenoj situaciji, Poljanski noći u Zagrebu provodi u praznim tramvajskim vagonima, „žderući slobodan i kulturnan vazduh Austro-Ugarsko-Hrvatske monarhije“, kako sarkastično navodi Micić u istom tekstu. Lišen mogućnosti da završi školovanje i stekne diplomu, što je automatski značilo da na zaposlenje u hrvatskoj administraciji ne može da pretenduje, Poljanski se našao pred krupnim životnim izazovom da izvan institucija sistema, a u domenu umetnosti obezbedi elementarnu egzistenciju.

Branko Ve Poljanski je bio njegov glavni pseudonim, ali je tokom umetničke karijere koristio i druge varijante kombinovane s krštenim imenom: Branislav Micić-Mlađi, V/Ve/Vij/Virgil/Valerij Poljanski/Poliansky. I dok je Ve predstavljalo skraćenicu imena antičkog pesnika Vergilija (Virgilija), a Vij preuzeto iz istoimene pripovetke Nikolaja Gogolja (*Vij, kralj duhova 1835*), pseudonim Poljanski izveden je prema Majskim Poljanama, nazivu rodnog sela majke Marije (Голубовић и Суботић, 2008: 361). Opredeljivanje za taj toponim 1921, umesto porodičnog prezimena, izraz je njegove potrage za identitetom, odnosno potrebe za imenom koje bi ga kao javnu, umetničku ličnost odredilo ne samo geografski, već i kulturološki (Marjanović, 2014: 65). Osim duboko ukorenjene svesti o vlastitom etničkom poreklu, ne bi trebalo zanemariti druge psihološke faktore kao što je emocionalno iskustvo, tj. Poljanskova sećanja na detinjstvo i vezanost za majku. To potvrđuju autobiografski fragmenti iz „Manifesta“ objavljenog u knjizi *Tumbe* (1926), u kojem Poljanski svoje programske stavove potkrepljuje refleksijama na zavičaj i ljude koji su obeležili period njegovog odrastanja, formiranja kao ličnosti:

„Selo moga detinjstva zvaše se Majske Poljane. Tako se nazvah Poljanski. Pokojna baka zvaše se Julika. Dedi je bilo ime Stevan. Tetka mi se prezivaše imenom prve žene: Eva. Njene dve sestre Ljubica i Marija. Marija pokojna, beše moja majka [...] Velikim ovim seljacima, koji su nosili cipele, ima da zablagodarim na svemu što zlatno žeženo i silno nosim u svome duhu [...] Rečica, koja tecijaše posred sela moga malog, zvaše se Maja [...] U Maji sam kupao svoje telo i duh svoj, te je on danas tako čist“ (Пољански, 1926: 7–8).

Vremenski i prostorno distanciran od tog sveta koji je predstavljao njegovo fizičko i duhovno utočište, Poljanski je 1918. sigurno bio veoma potresen veću o smrti majke, kojoj su uskratili pomoć u bolnici, jer je bila „Vlainja“, kako je zapisao Micić na margini jednog novinskog članka iz *Jutarnjeg lista* (prema: Markuš, 1971: 29).⁴ Lične traume i iskustvo Velikog rata trajno su usmerile Poljanskog ka pitanjima ontologije i sudbine čoveka kao pojedinca u savremenom svetu, lišenom bilo kakvih sigurnih egzistencijalnih i etičkih uporišta.

2. POZORIŠNI ANGAŽMAN U TRSTU I LJUBLJANI (1917–1921)

Sklonost prema poeziji i recitatorskoj praksi Poljanski razvija u porodičnom okruženju, zahvaljujući majci „koja je znala naizust celu Pevaniju i mnoge pesme Brankove“ (prema: Голубовић и Суботић, 2008: 345)⁵. Odrastajući uz starijeg brata Ljubomira, koji je učestvovao u recitatorskim nastupima Omladinskog udruženja *Polet* u Karlovcu, a potom bio angažovan u amaterskom pozorištu Srpskog srednjoškolskog udruženja u Zagrebu, Poljanski gradi afinitet prema pozorišnoj umetnosti. Njegova odluka da se posveti glumačkom pozivu značila



Slika 2. Pasoš Branka Micića, 1917, Zagreb
(Narodni muzej u Beogradu)



Slika 3. Ljubomir Micić, 1917
(Narodni muzej u Beogradu)

⁴ U austrijskim izvorima s kraja 17. i početka 18. veka pravoslavni Srbi u Habzburškoj monarhiji se pominju kao „Vlasi-šizmatici“, čemu se protivio patrijarh srpski Arsenije III Čarnojević i insistirao kod carskih vlasti na imenu Srbi i sintagmi „članovi istočne crkve grčkog obreda“ kao adekvatnom nazivu (Самарцић и др., 1986: 45, 62). Od kraja 19. veka u određenim krugovima hrvatskog društva pravoslavni Srbi su nazivani tim i drugim pogrdnim imenima („nakot vere“, „vlaški nakot“, „Cigani“ itd.) u pokušaju negiranja njihovog nacionalnopolitičkog identiteta i prava u Hrvatskoj (Крестић, 1992: 80–82, 339–342).

⁵ U pitanju je poezija Branka Radičevića epohe romantizma.

je izmeštanje iz hrvatske sredine. Tome u prilog govori njegov pasoš (sl. 2) izdat u Zagrebu 1917. sa datumom isteka validnosti 16. decembar 1918. (Круљац, 2021: 624)⁶. Tokom 1917. Poljanski počinje da se bavi glumom u Slovenskom pozorištu u Trstu, sledeći primer brata Ljubomira, koji je iste godine dobio angažman u osiječkom Narodnom pozorištu (Голубовић и Суботић, 2008: 345). Iz tog perioda sačuvana je Micićeva fotografija sa posvetom (na poleđini) od 27. decembra 1917 (sl. 3):

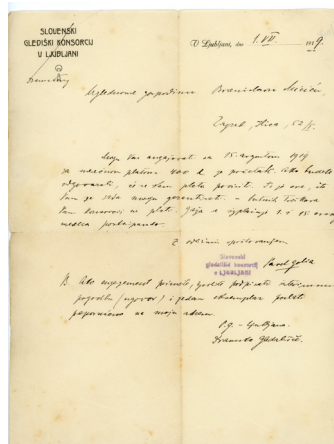
„Bratu Branku, za sećanje na godinu u kojoj smo obojica pošli trnovitim stazama umetničkog glumačkog delovanja. Možda će nas ovo polje više zbližiti!“ (prema: Круљац, 2021: 620).

Osim što nagoveštava da su izvesna neslaganja među braćom postojala još u njihovom ranom, formativnom periodu, ova posveta, istovremeno, proročanski najavljuje da će upravo umetnost biti kohezivni faktor u njihovim kasnijim odnosima.

Budući da su nam dokumenta iz tršćanskog perioda ostala nedostupna, dragocen je podatak koji navodi Micić da je Poljanski i nakon objavljivanja autorskog časopisa *Svetokret* u Ljubljani 1921. bio angažovan u Slovenskom pozorištu kao režiser srpsko-hrvatske drame i kao lektor srpskog jezika. Za otkrivanje karaktera pozorišnog delovanja Poljanskog u Trstu važan je Micićev komentar:

„Ali i tamo je nastala panika od požara, koji je sasvim iznenada uništio ‘Slovensko Pozorište’ i nesuđenu reformatorsku karijeru ovoga pesnika“ (Мицић, 1924: 4).

Na osnovu sačuvanog dopisa sa zaglavljem Slovenskog gledališkog udruženja (sl. 4), kojim direktor Dramskog gledališta Pavel Golia obaveštava Poljan-

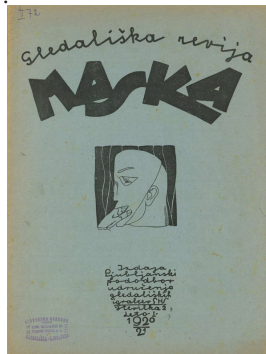


Slika 4. Dopis Slovenskog gledališkog konsorcija v Ljubljane Branislavu Miciću, od 1. 7. 1919 (Narodni muzej u Beogradu)

⁶ Poljanskov pasoš i druga arhivska, fotodokumentarna, epistolarna i ilustrativna građa i umetnički materijal iz zaostavštine Ljubomira Micića danas se čuvaju u Narodnom muzeju Srbije u Beogradu.

skog da može da počne sa radom u tom ljubljanskom pozorištu od 15. avgusta 1919, za mesečnu platu od 400 [austroougarskih] kruna (prema: Круљац, 2021: 624), može se zaključiti da je slovenačka pozorišna branša bila spremna da pruži priliku mladom glumcu-amateru i otvorena za scenski eksperiment. Tome u prilog govori i podatak da je tokom 1918. Emil Artur Longen (Emile Arthur Pittermann alias Longen) boravio u Ljubljani, gde je za Narodno gledališče kreirao nekonvencionalne ekspresionističke scenografije (Golubović i Subotić, 1983: 171–176; Исте, 2008, 94; Петров, 1988: VIII). Moguće je da je češki režiser i scenarista tom prilikom upoznao Poljanskog, koji će kasnije, tokom 1921, učestvovati u radu njegove kabaretski koncipirane Revolučne scene u Pragu. Povodom pozorišnog angažmana Poljanskog u ljubljanskom Dramskom gledališću, Micić pominje njegove „scenske bravure“ (1924: 4), a zna se da je u sezoni 1920/21. igrao sporednu ulogu Putnika u predstavi *Sablazan iz doline svetoflorjanske (Pohujšanje v dolini šentflorjanski, 1908)* Ivana Cankara, izvedenoj u režiji Osipa Šesta (A. Петров, 1988: VIII; Dović, 2021b: 93). Među retkim sačuvanim dokumentima iz tog perioda je priznanica Udruženja glumaca SHS br. 466, od 27. januara 1920. godine, štampana na srpskom jeziku, ćirilicnim pismom, s naznakom da je „Branislav“ Micić platio članarinu za šest meseci (Subotić, 2021: 645).

Istovremeno, Poljanski istupa kao pozorišni kritičar i objavljuje prve polemičke tekstove u ljubljanskom časopisu *Maska* (1920/21, 9 brojeva).⁷ To nije bio radikalni, avangardni časopis, ali je svojom težnjom ka internacionalizaciji i otvorenosti za priloge na različitim jezicima, kao i za oprečne stavove i polemike, privukao brojne autore, među njima i nosioce jugoslovenske avangarde kao što su braća Micić (sl. 5).



Slika 5. Časopis *Maska* br. 2, 1920, Ljubljana
(<https://maska.si/en/journal/number-2-year-1920/>)

⁷*Maska* je bila prvi jugoslovenski pozorišni časopis pokrenut jeseni 1920. godine u Ljubljani, na inicijativu Slovenačkog pododbora Udruženja pozorišnih glumaca SHS, sa ciljem da prikaže i poveže pozorišna zbivanja na jugoslovenskom prostoru. Izlazio je dva puta mesečno tokom 1920/21. godine, a njegovi urednici bili su pozorišni umetnik Rade Pregarc i glumac Silvester Škerl (Pranjić, 2021: 111).

I dok je Ljubomir Micić prilogom u 2. broju *Maske* želeo da se kao pozorišni kritičar predstavi i u slovenačkoj sredini,⁸ Poljanski je prostor u istom broju iskoristio za polemiku sa ljubljanskim pozorišnim arbitrom Franom Albrehtom (Albrecht). Bila je to reakcija na Albrehtov napis „Kritika i glumac“, publikovan u 4. broju ljubljanskog *Gledališkog lista*, u kojem se negativno ocenjuje rad pozorišnog glumca i kritike *en général*. I dok glumca određuje kao preosetljivog pojedinca nespremnog da prihvati bilo kakvu negativnu ocenu vlastitog rada, a kritičara karakteriše kao arogantnog, Albreht predstavnike obe branše kvalifikuje kao početnike i diletante koji svojim učinkom i odnosom koče dalji razvoj pozorišne umetnosti u Sloveniji (Albrecht, 1920a: 14–16). U tekstu objavljenom u *Maski*, u rubrici „Glumac i kritika“ Poljanski, potpisan kao Branislav Micić-Mlađi, u polemičkom tonu komentariše Albrehtove teze i ocene (sl. 6).



Slika 6. Branko Ve Poljanski (prvi zdesna u drugom redu) i saradnici časopisa *Maska*, 1920/21, Ljubljana (Pranjić, 2021: 112)

Zamera mu na „lošem novinarskom stilu“ i objašnjava da takve tekstove niko ne shvata ozbiljno, jer su napisani uniformno, bez pravog sadržaja i argumenata, te da generalne kvalifikacije dobro/loše za glumca nemaju nikakav značaj. Osvrt na Albrehtov model kritičkog mišljenja i pisanja o pozorišnim glumcima i kritičarima poslužio je Poljanskom kao pretekst za izvođenje opšte, negativne ocene o pozorišnoj kritici u Ljubljani:

„Oni se pišući o glumcima uče pisati, te u svojim frapantno nedovoljnim člancima upotrebljavaju strašno zvučne strane fraze kao: Inkarnacija, favorizacija, tradicija, kulminacija, kvitacija, diletantizam, kontrola, konfuzija, fulminanten, groteskan, perspektivan, furiozan, te još par i iscrpio bi celu zalihu zvučnoga kritičarskoga

⁸Micićev tekst „Leonid Andrejev: Anfisa“ predstavlja prikaz pozorišne predstave ruskog ansambla koji je gostovao u Zagrebu i Ljubljani 1920. (Micić, 1920: 17). U narednim brojevima *Maske* drugi autori objavili su prikaze njegove ekspresionizmom nadahnute dramske poeme *Istočni greh* (1920)

oružja svih ljubljanskih kritika“ (Micić-Mlađi, 1920a: 27).

Iz tog teksta nije moguće dokučiti konkretan povod Poljanske polemičke rasprave sa Albrehtom, ali je to nesumnjivo imalo uticaja na njegovu relativno kratku pozorišnu karijeru u Ljubljani. Naime, odmah u narednom, 3. broju *Maske* Albreht je u istoj rubrici odgovorio Poljanskom tekstom iz kojeg se naslućuje da je sukob između njih dvojice već postojao (Albrecht, 1920b: 42–43). Kritičar dodatno zaoštava spor time što potpuno diskredituje mladog glumca:

„Oglasio se neko od mnogih. Oglasio se najnepozvaniji od svih. Oglasio se onaj kog negiram, povukao me za rukav, pljunuo mi na njega i u iznemogloj srdžbi izdrao mi se u lice: Ti nisi – a ja jesam, jesam, jesam!“

i nastavljaajući da obezvređuje njegov pozorišni rad, piše:

„Zapamtite, gospodine Branislave Miciću Mlađi: Vi za mene ne postojite! Jer i svaki praktikant na galeriji zna da vi niste glumac. Zašto se razmećete kad se vas cela stvar baš nimalo ne tiče? [...] Meni su potrebni dostojniji, vredniji takmaci. A vi ste do sad dokazali samo to da na sceni ne umete da govorite. Dokazali ste da ne umete da se krećete po sceni, da ne umete da izustite ni jednu pravilnu slovenačku rečenicu (a da slovenački uopšte ne razumete dokazali ste citiranjem mojih rečenica), i najzad, da ste psihički opterećeni svim nedostacima diletantskog neglumca – sa abnormalnostima na kakve ni izbliza nisam pomislio u svom članku [...] Naduvana fraza ne čini umetnika. Kovrdžavi genije sa štapom u ruci, knjižicom u džepu (Ničeov Zaratustra, naravno!) i pozerski gestovi – to nije dovoljno za pozorišnog umetnika“ (prema: Pranjić, 2021: 116–117).

Na kraju Albreht iznosi tvrdnju da na osnovu prošlogodišnjih nastupa Poljanskog svima može da dokaže da on uopšte nije glumac, nego „za pozorišnu upravu sasvim nepotreban balast“. Eventualni odgovor Poljanskog zasigurno nije mogao biti objavljen u *Maski*, jer je uredništvo časopisa u istom broju obavestilo čitaoce da je polemična rubrika „Glumac i kritika“ postala suviše lična i da će se ubuduće objavljivati samo „stvarne debate“ koje nemaju karakter personalnih obračuna (Anonim, 1920: 47).

Međutim, to nije sprečilo Poljanskog da izrazi nezadovoljstvo stanjem u ljubljanskoj pozorišnoj kritici, kao i na ukupnoj umetničkoj sceni u Sloveniji. Većina istraživača slaže se da je jedan od razloga koji ga je motivisao da pokrene časopis *Svetokret* bio upravo nastavak polemike sa Albrehtom, koju je započeo u *Maski* (Петров, 1988: XIII–XIV; Pranjić, 2021: 113). Ipak, Peter Krečič s pravom ističe da to više nije bio personalni obračun, nego nastavak borbe na drugom, višem i opštem nivou.⁹

⁹Radio Študent. 2021. Emisija povodom Međunarodne konferencije Kosmički anarhizam u

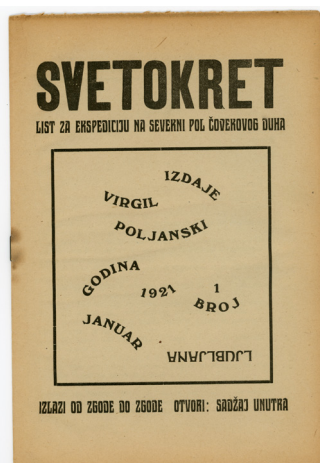
3. UREĐIVANJE ČASOPISA SVETOKRET U LJUBLJANI (1921)

Nakon Prvog svetskog rata politički i umetnički establišment novoformirane države Južnih Slovena gradio je kulturni identitet zemlje sa idejom o emancipaciji i uključivanju do tada perifernih teritorija Habzburške monarhije i Osmanskog carstva u aktuelne tokove zapadnoevropske kulture i umetnosti, prvenstveno Beča, Minhena i Pariza (Prpa-Jovanoviĥ, 1996: 86–88). Utemeljen na estetiĥkim kanonima navedenih centara, jugoslovenski umerenomodernistiĥki diskurs bio je fokusiran na formalne aspekte umetnosti, odbacujuĥi njenu društvenu i kritiĥku dimenziju. Kao takav, razvijao se pod okriljem institucija drŹavnog sistema i uŹivao podrŹku graĹanskog druŹtva u usponu, odraŹavajuĥi njegov ukus, socijalni status i političke aspiracije. MeĹutim, Veliki rat i Oktobarska revolucija (1917) iz temelja su uzdrmali stari poredak stvari i sistem vrednosti, te se umetniĥkoj manjini sa margina Starog kontinenta i izvan etabliranih tokova moderne umetnosti ĥinilo da novo doba i novi svet mogu biti stvoreni *ex nihilo*. Kosmopolitizam svesti, leviĥarska orijentacija i fascinacija tehniĥko-tehnoloŹkim inovacijama suŹtinski su odredili njihove planove za budućnost. Na tim premisama Źirom sveta i Evrope, pa i Kraljevine SHS, artikulisane su razliĥite, kolektivne i individualne avangardne prakse. Njihovi nosioci programski su se zalagali za novog ĥoveka i novu umetnost, verujuĥi u njene potencijale da pozitivno utiĥe na transformaciju društvene strukture savremenog sveta. Nastojeĥi da stvore univerzalni jezik umetnosti koji odgovara novom vremenu, podsticaje su pronalazili i inspiraciju crpeli iz posve drugaĥijih (kulturoloŹkih i geografskih) izvora, a svoja istraŹivanja usmerili u pravcu nekonvencionalnih modela umetniĥkog ispoljavanja i izraŹajnih formi, eksperimentalnih operativnih postupaka i neumetniĥkih materijala, Źto je rezultiralo pomeranjem granica individualnih sloboda (Briski Uzelac, 2003: 124–145). Njihovo delovanje odvijalo se u znaku anarhizma, subverzije i nomadizma, kroz razliĥite modele aktivizma (ukljuĥivanje umetnika i umetnosti u Źivot), antagonizma (prema konvencijama, tradiciji, publici), nihilizma (u odnosu na hijerarhiju vrednosti, društveni poredak, institucije) i agonizma (projektivni plan za budućnost) (PoĹoli, 1975: 64–78, 88–102). Utemeljena na eksperimentu i sintezi razliĥitih umetniĥkih disciplina, rodova i Źanrova, novih masovnih medija i elemenata urbane popularne kulture, avangardna praksa pretendovala je na „totalno umetniĥko delo“. Koncipiran kao hibridna, intermedijalna tvorevina, takav status u kontekstu avangarde dobija ĥasopis, zajedno sa novom funkcijom. Osim Źto je predstavljao vodeĥi medij umetniĥkog delovanja i ispoljavanja pojedinaca ili grupa, tj. platformu artikulacije, promocije i afirmacije ideologije i poetike pokreta, ĥasopis je bio uporiŹna taĥka komunikacije i povezivanja, ali i polemiĥkog suĥeljavanja i konfrontacija avangarde

Ljubljani, <https://radiostudent.si/kultura/okrogla-miza-rkhv/stoletnica-jugoslovenske-avantgarde> [7. 11. 2021].

(Šimičić, 2003: 294–330; Brooker, 2013: 1–21).

Uprkos činjenici da je u jugoslovenskoj sredini na razmeđu druge i treće decenije 20. veka funkcionisao veći broj respektabilnih glasila za umetnost i kulturu, Poljanski se upušta u riskantan i finansijski zahtevan autorski izdavački poduhvat svestan da zbog nedostatka formalnog književnog obrazovanja u etabliranim, dominantno larpurlartistički koncipiranim i ideološki neutralnim časopisima modernističke orijentacije neće dobiti prostor da iskaže svoj bunt protiv autarhične klime i konzervativizma na ljubljanskoj kulturnoj sceni. Inicijalni momenat u njegovom avangardnom delovanju vezan je upravo za pokretanje časopisa *Svetokret* januara 1921. u Ljubljani, koji je samostalno priredio na srpskohrvatskom jeziku i latiničnom pismu, uredio sadržinski i grafički, a potpisao pseudonimom Virgil Poljanski (sl. 7).



Slika 7. Časopis *Svetokret*, 1921, Ljubljana (Narodni muzej u Beogradu)

Zaokupljenost pitanjima života, politike, etike i estetike približila je Poljanskog tada aktuelnom ekspresionizmu, ali i futurizmu, koji su se manifestovali u nazivu, sadržaju i formi časopisa *Svetokret*. Naslov i podnaslov: „list za ekspediciju na Severni pol čovekovog duha“, jednako kao i napomena u dnu prednjih korica: „izlazi od zgrade do zgrade“ sa intrigirajućim pozivom: „otvori: sad[r]žaj unutra“, referiraju na avanturistički, istraživački duh novog čoveka i intuitivno poimanje njegovog unutrašnjeg bića kao mikrokosmosa koji funkcioniše analogno haotičnim zbivanjima u makrokosmosu. Taj ekspresionistički kosmizam bio je dominantni idejni konstrukt posleratne epohe, a Poljanski ga transponuje u svoj časopis kroz tekstualne priloge i grafičko rešenje središnjeg segmenta naslovne stranice. U njenom vizuelnom oblikovanju primenjuje futuristički koncept „reči u slobodi“ (*parole in libertà*) i principe dinamizma i simultanizma. Ime izdavača, podaci o godini, mesecu, broju i mestu izdanja jedini su gradivni elementi ovog lingvističko-numeričkog ideograma razuđene tektonike. U pra-

vougaonom polju definisanom crnom konturnom linijom odigrava se glavno plastičko zbivanje: konkavno i konveksno poslagana velika slova/reči i brojevi u dinamičnom rasporedu i ritmu koji sugerise komešanje. Jedina komponenta koja ne prati tu ritmiku jeste reč Ljubljana u donjem desnom uglu, koja je postavljena strogo pravolinijski, ali naopačke. Kompozitni aranžman naslovne korice percipira se u trenutku, istovremeno verbalno i vizuelno, što predstavlja radikaln odmak od konvencionalno koncipirane časopisne stranice i uobičajenog, linearnog nizanja i postupnog čitanja teksta (up. Horvat-Pintarić, 1969: 23–24, 27–28, 44). Unutrašnje stranice odlikuje standardno grafičko rešenje, ali nekonvencionalan i provokativan sadržaj.

Rubrika sa indikativnim naslovom „Misleni labirint“ sadrži uvodni tekst i „Manifest“. Na početku teksta „Evo me!“ stoji posveta „svim psihiatrima svih kontinenata planeta zemlja“, u kojoj se očitava futurističko negiranje svih emotivnih i misaonih komponenti čovekovog unutrašnjeg bića (Голубовић, 1995: 420). Sledi pesma postavljena naopačke u kojoj Poljanski „kulturnoj“, „humanitarnoj“, „čovečanskoj“ Evropi pretili „vatrenom kišom“ iz nebesa, gde „kraljuje čovek – Bog“. Bliže određenje i ishodišta konstrukta „čovek-bog“ kod Poljanskog nalazimo u primerku časopisa sa posvetom, koju je napisao bratu Ljubomiru na istoj stranici:

„Ljubiša! Po težnjama smo Bogovi – Po snazi samo ljudi! Virgil: ubliženje s idejom Dostojevskog u romanu Braća Karamazovi da novi čovek može slobodno postati čovek-Bog“ (prema: Голубовић и Суботић, 2008: 77).

Pisan u hibridnom žanru poetske proze, agresivni prolog „Evo me!“ ima karakter manifestnog predstavljanja autora u prvom licu. Prikazujući sebe kao hrišćanskog proroka-mučenika, Poljanski istovremeno ukazuje na vlastitu istorijsku ulogu herezijasarha. Kroz formu dijaloga na relaciji „ja“ – „oni“ (koji su svet doveli do ruba propasti), on u mesijansko-anarhističkom tonu izražava svoje osvetničke i rušilačke namere, ali i kreativnu snagu i čovečnost, koji su proistekli iz linča, napada i uvreda kojima je bio izložen:

„Da! Evo me! Pojavio sam se, (ipak!) premda me htedoše utući, a nemogoše! Moji su dani bili muke inkvizicije. Linčovali su me (što još i danas čine), ja sam vriskao, a oni – su se smejali (neznajući da smejati se, dok drugi u mukama vrišti znači osuditi sebe na muke). Da! Evo me! Napokon sam sve to podneo i postao jači, upravo snažan i silan“ (Poljanski, 1921a: 3).

Situirana u vanvremensku, ali haotičnu sliku sveta opisana dramska situacija podseća na ritual verbalnog ruženja, te budi asocijacije na scenu *Ruganje Hristu* (Голубовић, 1995: 420). Albrehtovom portretu glumca šarlatana i pozera,

Poljanski suprotstavlja svoj hristoliki autoportret:

„Da! Evo me! Okrunili su me trnovim vencem, svezali mi ruke na leđa. Iz trnovih rana krenuše crvene kaplje patnje, a iz njih je procvala snaga“ (Poljanski, 1921a: 4).

Kroz čitav tekst provlači se tema bezizlaznosti i ideja lične žrtve za spas novog čoveka, koga pisac identifikuje duboko u sebi, ali i izvan sebe.

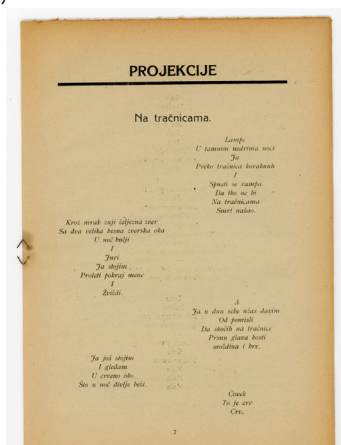
U „Manifestu“ koncipiranom kao poslanica umetnicima (spasiocima sveta), Poljanski objavljuje subjektivnu viziju umetničke istine u formi programskih teza. Na prvom mestu izražava poverenje u novog čoveka i novu umetnost, čiju realizaciju povezuje sa idejom oslobađanja ljudskog duha. Apostrofirajući „svečani dan listopada“ kao početnu, „nultu tačku“ tog revolucionarnog preobražaja, on jasno određuje idejni horizont dalje interpretacije. Međutim, kod Poljanskog levičarska orijentacija nije bila praćena produblivanjem uvida u načela marksističke ideologije nego se zadržavala na nivou fascinacije Oktobarskom revolucijom i njenim vođama, a manifestovala u ideji društvenog prevrata putem umetnosti. U pitanju je utopijska projekcija „veličanstvene revolucije duha u listopadu, kada će padati sve stare forme, kao suho blede lišće“, gde „plamteći“ i „gorući“ globus figurira kao obeležje budućnosti (Golubović i Subotić, 1983: 37). U duhu avangardnog nihilizma Poljanski se zalaže za rušenje postojećeg sistema vrednosti i umetničkih konvencija. Slično italijanskim futuristima i dadais-tima predlaže umetnost zasnovanu na paradoksu:

„Umetnost ne mora biti logična! Umetnost može biti i paradoksalna! To znači atentat na sve patentirane oblike muzike, skulpture, slike, pesme i. t. d. Ali paradoks nije nesmisao! (To vredi za psihiatre!) Paradoks, je gibljivost duha i njegova plastika“ (Poljanski, 1921b: 6).

Poistovećujući ljudski duh sa kosmosom, Poljanski je obznanio da je svet koji se kreće tipološki sličan gibanjima čovekovog duha.¹⁰ Iako umetnička koncepcija za koju Poljanski pledira u „Manifestu“ nema karakter jasno definisane poetike (Rogić Musa, 2010: 66, 70–71), dominantno ekspresionistička matrica očitava se ne samo u kosmičkim, humanističkim i pacifističkim idejama proisteklim iz reakcije na Prvi svetski rat, već i u idealističkoj agitaciji za umetničko bratstvo sveta. Zato je u njegovoj interpretaciji umetnost kao najviši izraz čovekovog duha iznad svakog, pa i boljševičkog terora, domen slobode u kojem su sve ljudske razlike i antagonizmi poništeni. Upravo to insistiranje na individualnoj slobodi i istini, novoj umetnosti koja ima moć da pozitivno utiče na transformaciju društvene strukture savremenog sveta, kao i imperativni poziv na akciju, daju ovom tekstu karakter avangardnog manifesta (up. Flaker, 1988: 214–221; Matičević, ¹⁰ Ta misao ubrzo je teorijski elaborirana u Micićevoj definiciji zenitizma kao „apstraktnog metakozmičkog ekspresionizma“, dok je paradoks kao stvaralački princip integrisan u programska načela zenitističke poezije (Micić, 1921: 2; Isti, 1922: 17–19).

2008: 7–23; Đurić, 2009: 390–392).

U rubrici „Projekcije“ Poljanski je sebe prvi put predstavio kao pesnika. Dve pesme, *Na tračnicama* i *Čežnja*,¹¹ pripadaju ekspresionističkom diskursu i manje su radikalne u odnosu na umetnost paradoksa za koju se zalaže u „Manifestu“.¹² Prva se vezuje za specifični žanr „železničke“ poezije, a motiv voza u pokretu sugerisan je alternacijom dužih i kraćih strofa i stihova, ponekad svedenih na samo jednu reč (up. Konstantinović, 1967: 42–43). Predstavljen kao „željezna zver“, voz preta da fizički uništi telo pesnika, svesnog sopstvene tragične sudbine i konačnosti vlastite materijalne egzistencije (Вучковић, 2011: 298). Raspoređene u dva paralelna, ali dinamična vertikalna niza, strofe i vizuelno asociraju na šine (sl. 8).



Slika 8. Časopis *Svetokret*, 1921, pesma *Na tračnicama* (Narodni muzej u Beogradu)

Primenjujući takvo grafičko rešenje, Poljanski kreira časopisnu stranicu posve nestandardne strukture, u kojoj verbalni i vizuelni elementi ravnopravno učestvuju u potvrđivanju smisla pesme. U drugoj pesmi posvećenoj izvesnoj „Manji S.“, Poljanski poseže za slikarskim postupcima u artikulaciji pesničkog jezika i asocijativnim potencijalima crnog, belog i srebra u dočaravanju atmosfere zimske noći i čežnje za suncem, dok ubrzani ritam srca sugerise smenjivanjem dužih i kraćih stihova, jednosložnih rima (Петров, 1988: XXV–XXVI; Đurić, 2003: 72). Bio je to pionirski iskorak u područje intermedijalnog eksperimenta u jugoslovenskoj sredini, koji je otvorio put daljem, radikalnom prevazilaženju strogo definisanih granica između različitih umetničkih disciplina.

Rubrika naslovljena „Z bičem u hramu“ nudi sažet pregled aktuelnih zbivanja

¹¹ Te pesme ponovo su objavljene 1924. u njegovoj zbirci pesama *Panika pod suncem* (1924), u srpskoj verziji.

¹² Radovan Vučković skreće pažnju na još jednu Poljanskovu ekspresionističku pesmu *Ples smrtnih tonova* (Micić, 1920b: 143), objavljenu 1920. u ilustrovanom listu *Dom i svijet* (Вучковић, 2011: 298), koji je izlazio u Zagrebu od 1888, inicijalno pod nazivom *Dom i svet*.

na slovenačkoj likovnoj i književnoj sceni iz vizure Poljanskog kao kritičara. Članak „Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine“ predstavlja kritički osvrt na prve manifestacije slovenačke avangarde, koje su bile praćene brojnim kontroverzama u javnosti. Kao buntovni umetnik avangardne orijentacije, Poljanski izražava simpatije prema *Novomeškom proleću* (*Novomeška pomlad*),¹³ ali njegov kritički stav prema predstavnicima pokreta nije bio jednoznačan. Komentarišući izložbu u Jakopičevom paviljonu, rana dela Božidara Jakca ocenjuje kao amaterska, dok njegove recentne radove smatra vrhunskim. Braća Kralj, France i Tone, za Poljanskog su dva neprikosnovena „kralja slovenskih slikarskih i skulptorskih talenata“, iako ne pripadaju *Novomeškom proleću*. Međutim, njegovom predvodniku Antonu Podbevšku, Poljanski upućuje iznenađujuće negativne i zajedljive opaske:

„Novembarski pesnički pokret beše inkarniran u impozantnoj osobi Antona Podbevška. On je utoliko interesantan u koliko je negativna pojava. Vaskrsnuo je iz bog te pita kakovih spisa, kakovih Talijana – ettia ili kakovih Nemaca i. t. d. Ali ja nemam vremena za istraživanje umetničko – pesničko – kriminalnih fakata. Ja samo konstatujem, da je gospodin Anton Podbevšek bez talenta i kulture, pa mu ne verujem ništa – i proglašavam ga kao pesnika – analfabetom“ (Poljanski, 1921c: 9).

Moguće je da je povod tako isključivom osporavanju talenta bio prvi Podbevškov pesnički nastup održan 12. novembra 1920. u ljubljanskom Narodnom gledališću, kojem je Poljanski verovatno prisustvovao (Dović, 2021b: 94). Očigledno da on u tom trenutku sumnja u autentičnost Podbevškove profuturističke pozicije,¹⁴ iako su mu pojedini aspekti njegovog buntovnog delovanja morali biti idejno bliski (Петров, 1988: XVIII). Stoga ne iznenađuje podatak da je sukob na relaciji Poljanski – Podbevšek ubrzo bio prevaziđen.¹⁵ Međutim, ovom

¹³ Članovi ove grupe bili su pesnici Anton Podbevšek i Miran Jarc, kritičar Josip Vidmar, kompozitor Marij Kogoj i slikari Ivan Čargo, Božidar Jakac, Marijan Mušič i Zdenko Skalicki, kojima se pridružio Rihard Jakopič (Dović, 2021a: 331–342). Kristina Pranjić skreće pažnju da je uprkos nazivu *Novomeško proleće*, koji je pokret kasnije dobio, njegova prva javna manifestacija održana u jesen, septembra 1920. godine u Novom Mestu (Pranjić, 2021: 118).

¹⁴ Podbevšek je bio kreator prvog nezvaničnog manifesta slovenačke avangarde *Žuta pisma* (*Žolta pisma*, 1915), kourednik časopisa *Tri labodje* (1921/22, 2 broja), urednik revije *Rdeči pilot* (1922, 2 broja) i autor zbirke pesama *Čovek s bombama* (*Človek z bombami*, 1925), koji predstavljaju dragocen doprinos slovenačkom avangardnom diskursu (Dović, 2015: 41–53; Isti, 2021a: 331–343; Isti, 2021b: 100–102; Топоришич, 2021: 46).

¹⁵ Sudeći prema prilogama u prvim brojevima časopisa *Zenit* i sačuvanoj prepisci, tokom 1921/22. odnosi Podbevška i Poljanskog su rehabilitovani, a između *Novomeškog proleća* i braće Micić uspostavljena je saradnja. U zaostavštini Ljubomira Micića nalazi se crtež Vinka Foretića *Visa Portret jednog Slovenca/Čovek sa cigaretom* (oko 1914), a model je verovatno bio Podbevšek (Голубовић и Суботић, 2008: 103).

prilikom Podbevšku Poljanski kao najznačajnijeg predstavnika pokreta suprotstavlja mladog kompozitora Marija Kogoja, čije ime u tekstu akcentuje vizuelno tako što ga postavlja naopačke i u nastavku piše:

„Njegova muzika je novovremenska, a ima toliko dinamike u sebi, da kad bi Anton Podbevšek imao stoti deo te dinamike u svojim pesmama bio bi pesnik. Njegova muzika ulazi kroz uho u mozak i drma ga – tres! Dakako, ako tko nema ni uha ni mozga [...] onda to nije za njega muzika, nego pusto lupanje: bim, bam, bum!!! [...] Živeo Marij Kogoj!“ (Poljanski, 1921c: 9–10).

Zatim sledi kritički osvrt na dramu Gustava Krkleca *Grobница*, uz napomenu da je u pitanju fragment „opširnijeg mišljenja“ koji je neimenovana revija odbila da štampa sa obrazloženjem da je „nemilosrdna“. Kao i u narednom tekstu „Slučaj Josipa Kosora“, Poljanski ne bira reči u osudi dramskih tekstova dvojice pomenutih autora, kao i pojedinih književnih arbitara u Sloveniji.¹⁶

Poslednji segment časopisa posvećen je kako slovenačkoj tako i hrvatskoj književnosti, budući da se u rubrici „Mnogokoješta“ najavljuje sadržaj 2. broja *Svetokreta*: kritički osvrti na prozna i pesnička dela Otona Župančiča, Frana Albrehta, Ivana Cankara, Antuna Branka Šimića i Gustava Krkleca, zatim prikaz „Večer Hudožestvenika“, članak „Futurizam u Jugoslaviji“ i rasprava „*Kritika*, umetničko-kulturna revija i njeni saradnici“. Činjenica da se među navedenim autorima nalazi ime Albrehta, Poljanskovog oponenta u polemici iz 1920, nagoveštava njen nastavak u narednom broju *Svetokreta*. Najava teksta o zagrebačkom časopisu *Kritika* implicira da *terminus ante quem* u konfrontaciji braće Micić sa tom književnom revijom treba pomeriti na sam početak 1921, a njenu objavu proglašava beogradske grupe *Alpha* o prekidu saradnje sa Micićem i *Zenitom* iz novembra iste godine, razumeti kao kulminaciju tog sukoba.¹⁷ Najzad, najavljeni prilog o futurizmu u Jugoslaviji indikativan je kako sa umetničkog, tako i sa sociopolitičkog aspekta. Osim što ukazuje da je Poljanski bio upoznat sa prvim manifestacijama futurizma u Zadru, Rijeci i Novom Mestu u periodu 1914–1920. (up. Šuvaković, 2015: 33; Dović, 2015: 42–43; Glavočić, 2007: 51–62; Ista, 2012: 67–89), taj naslov posredstvom pojma „Jugoslavija“ upotrebljenog znatno pre nego što je on zvanično usvojen kao terminološka oznaka zajedničke države Južnih Slovena 1929, referira na prevazilaženje međuetničkih animozite-

¹⁶ Da to nije bio i poslednji napad Poljanskog na umetnički milje Ljubljane, potvrđuju njegovi kasniji prilozima u časopisu *Zenit*.

¹⁷ Pod uredništvom Ljubomira Micića časopis *Zenit* izlazio je u Zagrebu (1921–1923) i Beogradu (1924–1926), a od 5. broja funkcionisao je kao glasilo zenitizma – prvog izvorno jugoslovenskog avangardnog pokreta, čiji je Poljanski bio jedan od najagilnijih zastupnika i najtalentovanijih predstavnika. Nasuprot njemu, Boško Tokin, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Dušan Matić, Alek Braun i Stanislav Krakov, ne pristajući na imperativnu identifikaciju sa zenitizmom, u dvobroju *Kritike* (11–12, 1921) obznanili su rezolutnu odluku o napuštanju saradničkih pozicija u *Zenitu*, što je značilo i avangardni kurs (Голубовић и Суботић, 2008: 91).

ta i prisustvo ideje jugoslovenstva u svesti njegovog autora.

Sledi opširna reklama prvog broja Micićeve revije za kulturu i umetnost – *Zenit*, sa napomenom o datumu i mestu izlaženja, zagrebačkoj adresi redakcije, ceni pojedinačnih primeraka i godišnje pretplate, kao i o višezjezičnosti tekstualnih priloga, odnosno internacionalnom sastavu saradnika. Kao ekskluzivne Poljanski najavljuje tekstualne priloge iz Pariza: originalne pesme Pola Dermea (Paul Dermée), koga predstavlja kao urednika pariske revije *L'Esprit Nouveau*, te poemu Igora Severjanina (Игорь Северянин), osnivača ruskog ego-futurizma, koji u tom trenutku boravi u francuskoj prestonici kao jednoj od stanica u okviru evropske turneje (Голубовић и Суботић, 2008: 368), a od likovnih priloga izdvaja crteže hrvatskog umetnika Vilka Gecana. Na kraju stranice je nastavak sadržaja 2. broja *Svetokreta*, tj. najava da će u njemu biti objavljeni fragmenti iz Poljanskovog romana *Ludnica* i drame *Očaj*, kao i njegov članak „Teater novog doba“. Navedeni sadržaj narednog broja ukazuje koliko je Poljanski bio ozbiljan u nameri da nastavi sa izdavanjem *Svetokreta*. Planirani 2. broj nikada nije izašao, a kako je Poljanski uopšte uspeo da obezbedi finansijska sredstva za štampanje prvog broja *Svetokreta* u ljubljanskoj Saveznoj štampariji (Zvezna tiskarna) ostaje velika nepoznanica.

Publikovanje *Svetokreta* značilo je za Poljanskog definitivni izlazak iz anonimnosti i istupanje na javnu scenu (sl. 9), ali sa pozicija umetničke alternative. Profilišući se kao avangardni *enfant terrible*, usamljeni kulturni proleter buntovnog mentaliteta i prevratničkih ideja, Poljanski je, kako navodi Micić, u štampi klerikalne Ljubljane okarakterisan kao „besni pas“ (Anonim, 1922: 32; Мицић, 1924: 4), a njegov *Svetokret* percipiran pre kao pamfletska autoreklama, nego kao ozbiljan časopis. Marijan Dović smatra da njegov provokativni sadržaj delovao šokantno čak i mladim avangardnim umetnicima u Sloveniji, a kamoli konzervativnoj široj javnosti (Dović, 2021b: 92). To potvrđuje tekst Stevana Galogaže



Slika 9. Branko Ve Poljanski,
1921

(Narodni muzej u Beogradu)

„Dva ljuta brata“, potpisan inicijalima i objavljen u zagrebačkoj *Kritici* februara 1921. Kao urednici *Zenita* i *Svetokreta* u njemu se braća Micić nazivaju „literarnim harlekinima“, „smešno pretencioznim pisarima, ‘prečanskog pravoslavnog’ kalibra“, „literarnim pjegavcima i patuljcima“ i drugim pogrdnim terminima iz arsenala govora mržnje. Najzad, iz tog teksta razaznaje se da je *Kritika* odbila saradnju braće Micić (G.[alogaža], 1921: 64).

Kratak komentar „Originalan za – Jugoslaviju. Više negativan nego – pozitivan!“ anonimnog autora, publikovan u rubrici „Makroskop“ u 2. broju *Zenita* (Anonim, 1921: 18), suštinski

određuje karakter *Svetokreta*. Fokusiranost na lokalnu umetničku situaciju i produkciju, ograničena jezička komunikativnost, kao i činjenica da se radilo o projektu jednog autora i jednom izdanju, u kojem dominira kritika svega postojećeg bez naznaka konkretnog umetničkog programa, imale su za posledicu skroman odjek i uticaj *Svetokreta* u lokalnom i međunarodnom kontekstu. Uprkos tome, radi se o avangardnom časopisu prioritetnog hronološkog statusa u jugoslovenskoj sredini, koji je doprineo ne samo afirmaciji časopisa kao glavnog uporišta javnog delovanja, platforme umetničkog ispoljavanja autora avangardne orijentacije, već i artikulaciji avangardnog književnog diskursa sa svim njemu svojstvenim rodovima i žanrovima, formalno-jezičkim, poetičkim i semantičkim karakteristikama (Tešić, 2009: 53–59, 66, 68–69, 75, 84, 149–150, 223, 227–229, 313–334, 371–374). Pojavu *Svetokreta* moguće je posmatrati i kao svojevrsnu prethodnicu časopisa *Zenit*, kako na formalnoj tako i na idejnoj ravni. Verbalni i vizuelni eksperiment započet na stranicama *Svetokreta* nastavljen je i radikalizovan u brojevima *Zenita*, a ključne programske ideje i kreativni postupci (paradoks, alogika, asocijacija, negacija, sinteza itd.) demonstrirani u ljubljanskoj publikaciji, bili su inkorporirani i elaborirani kako u Micićevim, tako i u Poljanskim programskim tekstovima, poeziji i prozi zenitističke faze (1921–1926). Najzad, jasno profilisan izbor i informativni karakter rubrika u *Svetokretu*, kao i otvoreno opredeljivanje za ili protiv aktuelnih umetničkih fenomena, poetika i vrednosti u kritičkim osvrtima jesu konceptijska obeležja koja Poljanski zadržava i elaborira prilikom uređivanja drugih autorskih periodičnih publikacija štampanih u Zagrebu, pre svega *Kinofona* (1921/22) – prve jugoslovenske filmske revije, a potom i antidadaističko-prozenitističkog časopisa *Dada-Jok* (1922).

Delujući i stvarajući u harmoniji sa ličnim estetičkim i etičkim načelima, a u disharmoniji sa dominantnim kulturnim modelom i ideološkim matricama, Poljanski se do 1921. profilisao kao jedna od vodećih, ali i najkontroverznijih ličnosti jugoslovenske avangarde. Međutim, konzervativna lokalna sredina, u kojoj se cenio jedino sistematski rad i konvencionalan estetski rezultat, nikada nije prihvatila niti razumela multidisciplinarni umetnički eksperiment Poljanskog, što je doprinelo njegovoj marginalnoj poziciji na institucionalnoj mapi značenja. Uprkos tome, on je verovao u prevratničku moć, potencijale umetnosti da pozitivno utiču na transformaciju savremenog sveta i istrajavao na toj ideji, čvrsto uveren u etičku ispravnost i društvenu utilitarnost vlastitog umetničkog dela i akcije.

LITERATURA

- Anonim. 1920. Maska in Mi. *Maska*, 3, 47.
- Anonim. 1921. [Svetokret...]. *Zenit*, 2, 18.
- Anonim. 1922. [Dada-Jok...]. *Zenit*, 14, 32.
- Albrecht, Fran. 1920a. Kritika in igravec. *Gledališki list*, 4, 14–16.
- Albrecht, Fran. 1920b. [Članek, ki sem...]. *Maska*, 3, 42–43.
- Briski Uzelac, S. 2003. Visual Arts in the Avant-Gardes between the Two Wars. In D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge & London: MIT Press, 122–169.
- Brooker, P. 2013. General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines. In P. Brooker et al. (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Vol. III: Europe 1880–1949*. Oxford: Oxford University Press, 1–21.
- Dović, M. 2015. Od autarhije do 'varvarskog' kosmopolitizma: rani avangardni pokreti u jugoslovenskoj umetnosti (1914–1929). У Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, 41–53.
- Dović, M. 2021a. Anton Podbevšek, the 'Three Swans', and the Failure of the First Wave of the Slovenian Avant-Garde. U B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Kragujevac i Beograd: Galerija RIMA i Institut za književnost i umetnost, 331–344.
- Dović, M. 2021b. From 'Svetokret' to 'Tank': Zenitism and the Slovenian Interwar Avant-Garde (1921–1927). *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 9, 91–110.
- Djurić, D. 2003. Radical Poetic Practices: Concrete and Visual poetry in the Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. In D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge & London: MIT Press, 64–75.
- Đurić, Dubravka. 2009. *Poezija, teorija, rod*. Beograd: Orion Art.
- Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Гавриловић, С. и др. 1981. *Историја српског народа*, књ. 5, т. 2. (ур. В. Стојанчевић). Београд: Српска књижевна задруга.
- G.[alogaža], S.[tevan]. 1921. Dva ljuta brata. *Kritika*, 2, 64.
- Glavočić, D. 2007. Avangardne likovne pojave u Rijeci. U J. Vinterhalter i dr., *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 51–62.
- Glavočić, D. 2012. D'Annunzio i riječki futurizam. U Lj. Kolečnik i P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 67–89.
- Голубовић, Видосава. 1995. Аутобиографизам у делу браће Мицић. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2-3, 419–423.
- Golubović, V. i I. Subotić. 1983. *Zenit i avangarda 20-ih godina*. Beograd: Narodni muzej.
- Голубовић, В. и И. Суботић. 2008. *Зенит 1921–1926*. Београд и Загреб: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета.
- Horvat-Pintarić, Vera. 1969. Oslikovljena riječ. *Bit International*, 5-6, 5–69.
- Konstantinović, Zoran. 1967. *Ekspressionizam*. Cetinje: Obod.
- Крестић, Василије. 1992. *Историја Срба у Хрватској 1848–1918*. Београд: НИП Политика и АШД Дело.
- Круљац, В. 2021. Заоставштина Љубомира Мицића из Народног музеја у Београду. U B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Kragujevac i Beograd: Galerija RIMA i Institut za književnost i umetnost, 607–631.

- Marjanović, I. 2014. 'Zenit': Peripatetic Discourses of Ljubomir Micić and Branko Ve Poljanski. In J. Bogdanović, L. Filipovič Robinson and I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*. Leuven: Leuven University Press, 63–84.
- Markuš, Zoran. 1971. Razgovori sa Ljubomirom Micićem (4). *Odjek*, 23, 29.
- Matičević, I. 2008. Programski tekstovi hrvatske književne avangarde. U I. Matičević (prirednik), *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*. Zagreb: Matica hrvatska, 7–23.
- Милорадовић, Г. 2021. 'Манифест Србијанства' Љубомира Мицића – post festum. U B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Kragujevac i Beograd: Galerija RIMA i Institut za književnost i umetnost, 129–155.
- Micić, Ljubomir. 1920. Leonid Andrejev: 'Anfisa'. *Maska*, 2, 17.
- Micić, Ljubomir. 1921. Čovek i umetnost. *Zenit*, 1, 1–2.
- Micić, Ljubomir. 1922. Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole. *Zenit*, 13, 17–19.
- Мицић, Љ. 1924. Ајде де! У Б. В. Пољански, *Паника под сунцем*. Београд: Библиотека Зенит, 3–4.
- Micić-Mladi, Branislav. 1920a. [U ljubljanskom „Gledališkom listu“...]. *Maska*, 2, 27.
- Micić, Branislav. 1920b. Ples smrtnih tonova. *Dom i svijet*, 8, 143.
- Petranović, Branko. 1981. *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Beograd: Nolit.
- Петров, А. 1988. Бранко Ве Пољански и његова 'Паника под сунцем'. У Б. В. Пољански, *Паника под сунцем, Тумбе, Црвени петак*. (приредник: А. Петров). Београд и Горњи Милановац: Народна библиотека Србије и Дечје новине, III–LXXVIII.
- Podoli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Poljanski, Virgil. 1921a. Evo me!. *Svetokret*, 3–4.
- Poljanski, Virgil. 1921b. Manifest. *Svetokret*, 4–6.
- Poljanski, Virgil. 1921c. Novembarški umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine. *Svetokret*, 9–10.
- Пољански, Б. В. 1926. Манифест. Фрагмент из великог манифеста свим народима глоба. У Б. В. Пољански, *Тумбе*. Београд: Библиотека Зенит, 7–14.
- Попов, Ч. и др. 1983. *Историја српског народа*, књ. 6, т. 1. (ур. А. Митровић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Pranjić, Kristina. 2021. Značaj ljubljanskog časopisa 'Maska' (1920/21) u kontekstu jugoslovenskih avangardi. *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 9, 111–121.
- Прпа-Јовановић, Б. 1996. Српска књижевна авангарда и антиевропски дискурси (1919–1929). У В. Голубовић и С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у периодици*. Нови Сад и Београд: Матица српска и Институт за књижевност и уметност, 85–90.
- Rogić Musa, Tea. 2010. Utopijski diskurs u književnoj avangardi: 'Svetokret' i 'Dada-Jok' Branka Ve Poljanskoga. *Studia lexicographica*, 2, 59–75.
- Самарић, Р. и др. 1986. *Историја српског народа*, књ. 4, т. 1. (ур. С. Гавриловић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Subotić, I. 2021. Rekvijem za 'nepostojećeg' čoveka. U B. Jović i I. Subotić (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Kragujevac i Beograd: Galerija RIMA i Institut za književnost i umetnost, 643–659.
- Šimičić, D. 2003. From 'Zenit' to Mental Space. Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, and Post-Avant-Garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987. In D. Djurić and M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge & London: MIT Press, 294–330.
- Šuvaković, M. 2015. Avangarde u Jugoslaviji. U B. Jović, J. Novačković i P. Todorović (ur.), *Avangarda: od dađe do nadrealizma*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, 23–40.

- Тешић, Гојко. 2009. *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник.
- Тодоровић, Предраг. 2014. Живот и смрт Бранка Ве Пољанског. *Књижевна историја*, 154, 1007–1015.
- Топоришич, Томаж. 2021. Мицић, Чернигој и Делац повезују словеначку и српску авангарду. *Сцена*, 2, 44–51.
- Вучковић, Радован. 2011. *Поезија српске авангарде*. Београд: Службени гласник.

Elektronski izvori

- Radio Študent. 2021. Emisija povodom Međunarodne konferencije *Kosmički anarhizam* u Ljubljani, Dostupno na <https://radiostudent.si/kultura/okrogla-miza-rkhv/stoletnica-jugoslovanske-avantgarde> [7. 11. 2021].

Vesna Kruljac

BRANKO VE POLIANSKI: HARMONY AND DISHARMONY ARTS AND LIFE OF THE PRE-ZENITIST PHASE (1917–1921)

Summary

This article is based on the results of recent research into the early artistic work of Branko Ve Polianski (1898–1947) of the pre-Zenitist phase (1917–1921). The focus of the explication is on the articulation of Polianski's artistic identity and strategy of public action through theater engagement in Trieste and Ljubljana, the first critical texts published in the theater journal *Maska*, as well as through the publication of the author's magazine *Svetokret*. It is a multimedia artistic practice articulated in accordance with the principles of the European avant-garde, and in contrast to the established trends of Yugoslav art at the transition from the second to the third decade of the 20th century. Performing and creating art in harmony with personal aesthetic and ethical principles, and in disharmony with the dominant cultural model and ideological matrices, Polianski profiled himself as one of the leading, but also the most controversial figures of the Yugoslav avant-garde.

Key words: Branko Ve Polianski, avant-garde, modernism, artistic experiment, polemical reception, 20th century

UDC 82:316.774

ХАРМОНИЈА И ДИСХАРМОНИЈА ЗНАЧЕЊА: КЊИЖЕВНОСТ И МАСОВНИ МЕДИЈИ

Иван Цветановић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет Ниш

E-mail: ivan.cvetanovic@filfak.ni.ac.rs

Сажетак

Бахтин је давно утврдио да језик у основи има дијалогски карактер, чиме се и испуњава основно значење језика. Књижевност, као језичка уметност, пружа читаоцу много већу слободу грађења дијалога и произвођења значења у односу на медије који углавном успостављају једносмерну и наметнуту комуникацију са унапред предвиђеном или претпостављеном производњом значења. Роман Јакобсон је увођењем поетске функције у образац комуникације, коју је окарактерисао као однос поруке са самом собом, желео да нагласи независан и хармоничан однос између примаоца поруке и књижевног текста.

Користећи методе теоријске анализе и компарације, у овом раду ћемо се бавити промишљањем о значењу које производе књижевност и јавни медији, односно хармонично наспрот дисхармоничном, као две различите врсте комуникације које и производе другачија значења.

Кључне речи: хармонија, дисхармонија, књижевност, електронски медији, значење.

УВОД

Термин 'хармонија', који долази од грчке речи 'harmonia', значи складност између две целине, синергију, док, на другој страни, дисхармонија садржи елементе ентропије. Међутим, оно што је суштински важно у сагледавању хармоничног у односу на дисхармонично јесте значење које стоји иза ова два дискурса.

Када говоримо о комуникацијској природи масовних медија и књижевности морамо да се вратимо традиционалном поимању комуникације које је настало из античке теорије језика и естетике, и нашло свој пуни одраз у класичној реторици. Неко се неке обраћа. И тај вид обраћања је углавном био једносмеран. Ретор или беседник је изражавао одређену одлуку да се утиче на разум или емоције друге стране у том комуникацијском процесу. Пошто је књижевна уметност изашла из шињела реторике, такав једносмеран однос је дуго био доминантан и у књижевности, док Барт, Фуко, Фиш, Еко и други модерни, а нарочито постмодерни теоретичари, то нису, у значајној мери, променили. Читалац постаје доминантан актер комуникације, који се бави процесом читања, тумачења и разумевања књижевног текста. На другој страни, конзумент медијских информација је, углавном, само пасивни прималац, без много креативног простора за читање „ред по ред“.

1. ОДРЕЂЕНА И НЕОДРЕЂЕНА КОМУНИКАЦИЈА

Књижевни текст је „место неодређености“ које читалац обликује, разуме и изграђује на свој начин. „Доживљај једног исказа његово је значење. Текст се конституише у читаочевој свијести, постепено, ријеч по ријеч, ред по ред, у временском следу, због чега се и реакције читалаца одвијају у динамичком процесу разумијевања, а у средиште критичке пажње мора се довести управо та динамичка структура акције текста и реакције читаоца, која заправо и чини оно што Фиш назива 'структуром искуства'“ (Лешић, 2008: 75).

Та специфична структура читаочевог доживљаја, а не стриктно структура текста, ствара значења која су идентична са њиховом интерпретацијом. Да би избегао крајњу релативност појма читалац, Лешић говори о такозваној интерпретативној стратегији одређене групе читалаца који имају слична знања у тумачењу одређених текстова. На тај начин он превазилази дотадашња тумачења као што су интенција аутора, задате структуре естетске рецепције, психолошка тумачења. И у том контексту се овај критичар и теоретичар књижевности највише приближава идеји дисхармоније масовних медија који се исто тако ослањају на некакву интерпретативну стратегију конзументата или заједнице који се окупљају око истих производа, филмова, серија, забавних емисија, ријалити програма, новинских текстова итд. Међутим, разлика између ове две групе конзументата, да их условно тако назовемо, јесте у хармоничној вредности коју има књижевни текст, а која је установљена Јакобсоновом формулацијом поетске функције у систему опште комуникације. Поетска функција језика је посебност коју задржава за себе књижевна уметност. Без поетске функције, комуникација масовних медија са својим корисницима је једносмерна, а то им омогућава да, попут софиста, манипулишу и агресивно рекламирају своје вредности, које су углавном површне, материјалне природе. Дисхармонична употреба фанфара масовних медија гуши природни импулс човека за духовним развојем. Овде, наравно, не мислим на оне ретке трагаоце који слојевито размишљају о начину на који се у књижевности производе значења, већ на потрошаче без естетског укуса. Они злоупотребљавају и Бахтинову тврдњу да је људски говор дијалогски. У књижевности је то изражено где, како је Дерида говорио, текст рађа текст, а по Јулији Кристевой, сваки текст у себе укључује и преображава други текст. Сва та нова значења су производ хармоничног учешћа читалаца у тумачењу уметничких текстова.

На другој страни, основни циљ масовних медија је конзумеризам, где и саму уметност своде на такву активност. Књижевна дела и текстови се екранизују, уз обмањивање поторшача да су неки филмови или романи засновани на „истинитим догађајима“. Масовни медији су врло добро организована сила која врло спретно уме да подилази публици, јер знају

да потрошачи не поседују ту такозвану естетску дистанцу о којој говоре неки теоретичари. Лешић на један духовит начин објашњава да гледалац у позоришту не истрчава на сцену да одбрани омиљеног глумца од насилника који креће да га убије.

Књижевни драмски текст иницира хармоничну комуникацију, јер постоје свест и знање о тој естетској дистанци између публике и драмске радње која јако подсећа на стварни живот али није он.

Стављајући језик у центар друштвеног живота било које заједнице, Де Сосир је увидео да је језик, као систем, најважнија одлика сваког човека. Бугарски (Бугарски, 1973: 56) објашњава главно гледиште које Де Сосир заступа: „Језички знак јесте спој једног означивача (сигнификант) са нечим означеним (сигнифике) у психи говорног лица. Означивач није материјални звук и не припада реду физичких појава, већ је то психолошки отисак звука, утисак који он оставља на наша чула, а означено није сама ствар, већ говорников појам о тој ствари... Овако дефинисани језички знак испољава две фундаменталне карактеристике: асоцијација означивача са означеним је произвољна, а означивач је линеаран. Асоцијација у овом случају је чисто конвенционална, што значи диктирана навикама одређене говорне заједнице, а једини могући изузеци су ономатопеје и неки узвици“ (Бугарски, 1973: 57).

Сосир децидирано каже: „Језик изграђује своје јединице обликујући се између две безобличне масе“ (Caussur, 1962: 156). Ако се сложимо са њим да је језик форма, а не супстанца, и, као што смо већ нагласили, да је језички знак произвољан, и да, пошто нема, како каже Лешић, мотивисану ознаку, његово означено не може ни бити за њих чврсто везано и да значење знака није у ономе на шта он упућује, већ у разлици између њега и значења других знакова. И зато, закључује, сасвим исправно, Лешић, „језик не може никада превладати јаз који постоји између њега, као система арбитрарних знакова, и спољашњег свијета, који у својој пуноћи измиче опису помоћу језика (Лешић, 2008: 25).

Међутим, без обзира на несавршеност језичких знакова, они у тексту имају моћ произвођења значења, а самим тим и смисао, а та се делатност производње значења, по Јулији Кристивој, остварује у граматички организованом језичкој структури која се обликује у свакој читаочевој свести на свој начин. Или, да парафразирамо Гетеа који је луцидно приметио да свако чита свог Шекспира, на начин који њему одговара и сходно образовању које поседује.

У књижевном тексту, том писаном језичком ткању, како га Барт назива, назире се другачији смисао у односу на, рецимо, изговорени текст, јер текст својом организацијом наводи читаоца како да ишчитава његов смисао.

У примљеној поруци коју конзумер добија од масовних медија, а која је већ обликована од стране експерата, „сажвакана“ и спремна да директно,

без икаквог филтера, пружи значење које су они наменили, не постоји, или врло ретко, потреба за тумачењем. Она се доживљава, скоро увек, буквално. Сопствено обликовање значења је ту ретко применљиво од стране прималаца информација које шаљу масовни медији.

У књижевности, нарочито у поезији, постоји тежња да језички знак оствари једну приснију везу између ознаке и означеног, где се песничка значења и развијају из те дубоке везе између ознаке и означеног, док код информација масовних медија које пристижу у незауостављивим валовима, то никако није случај.

Медији, потпомогнути сликом, као кључним обманивачем наше културе, како говори Пјер Гиро, и посебном организацијом говора, утичу на потрошаче различитим ефектима, који су много ближи реторици него поетици, где се не истичу песнички естетски идеали нити стваралачки потенцијали.

„Глумачке и певачке звезде, политичари, и мало помало, свако од нас, има своју стрпљиво грађену и пажљиво одржавану слику. Ми, у ствари, живимо у култури слике. Опијум за народ, то је данас политичка, културна, економска пропаганда, чије је најефикасније оружје да нас убеди да су знакови ствари, као што ми себе убеђујемо да смо и ми сами знакови међу знаковима, на тој позорници на којој играмо сопствену улогу“ (Гиро, 2001: 126). Међутим оно што је важно, тврди Гиро, јесте да „ми бар почињемо да сазнајемо да живимо међу знаковима, и да схватамо њихову природу и моћ. Ова семиолошка свест би, сутра, могла да постане главни јемац наше слободе. Сведоци смо да књижевност, као најкомплекснија уметност, знатно доприноси да се намера масовних медија донекле раскринка и обелодани... Естетска функција у уметностима престаје да буде средство општења да би постала његов циљ. Уметности и књижевности стварају поруке – предмете, који, као предмети и с ону страну непосредних знакова који им служе као подлога, постају носиоци сопственог значења и подлежу једној посебној семиологији: стилизација, симболизација... (Гиро, 2001: 11, 12).

2. ЗНАЊЕ КАО ОБЛИК ПРОИЗВОДЊЕ ЗНАЧЕЊА

Структуралисти су нам оставили у наслеђе да нема објективне стварности ако није продукт значења која даје језик. На другој страни, Дерида говори да нема ничега осим знакова који одређују значење, тако да је „комплетно људско знање облик производње значења и да не постоји могућност утврђивања истине, јер свака изговорена реч, у ствари, носи трагове онога што није изречено“ (Цветановић 2018: 33). Фуко је мишљења да дискурси настају на основу чврсте везе која постоји између моћи и знања и да друштву није важан говор као такав, већ је важно ко и зашто говори (Цветановић, 2018: 33). И овде долазимо до значајног питања везаног за нашу тему хармоније и дисхармоније.

Да се подсетимо да је теза овог рада: књижевни дискурс је окренут хармонији, складу, док медијски дискурс потхрањује дисхармонију, несклад, неравнотежу, и уноси немир и конфузију у људски ум. На супротној страни је уметност која је одувек била оаза духовног мира и лепоте за коју Ајвор Ричардс каже да је присутна да би се у наш хаотични и несређени духовни живот унели: сређеност, равнотежа и одмереност (Ричардс, 1988: 24). У време технологија и масовних медија наш духовни живот је запостављен, а ум заробљен, како је Чеслав Милош и насловио своју књигу, а наше цело биће утамничено у различите калупе медијске дисхармоније, и врло близу да се суноврати у тоталну ентропију.

Када је један књижевни критичар на неком од медијских екрана поновио речи Мопасана које је записао пре више од 100 година да читањем постајемо бољи људи, као да је тиме поносно потврдио да је мудрост књижевности трајна и да духовна хармонија уметничког значења не може бити угрожена гласношћу масовних медија.

Свакодневно се хармонија приноси дисхармонији као жртва и живот почиње да личи на ону прелепу огрлицу од злата коју је Хефест подарио Хармонији, кћери Ареса и Афродите, а која сваком који је носи доноси несрећу. Или како би Мирча Елијаде дубоко промишљено рекао (Елијаде, 2003: 75) да нека традиционална друштва деле простор на свој и туђ. За религиозне људе, свети јаки простор као свој, јер су ти свети простори давали сигурност, а туђи је непосвећен. Књижевна уметност је тај простор сигурности и хармоније, а масовни медији су аморфни и дисхармонични.

Ролан Барт је јавности понудио анализу целокупне културе као текста. По њему, све што се емитује у масовним медијима подлеже читању зато што је то производ процеса означавања. Семиолошки приступ претпоставља да су такви текстови манифестација културних образаца који су универзални и непроменљиви, и да је процес означавања увек активан. Међутим, на терену, у реалности, свака појава носи низове значења. Тако је и настала појава интертекстуалности која тежи да свако значење остави отворено за нова и другачија тумачења. Његова позната теорија о смрти аутора, слична Фукоовој, потврђује став да ниједна појава, ниједно значење, не може да се тумачи како аутор жели већ то значење добија своју вредност у процесу примања и тумачења (Цветановић, 2018: 31). На тај је начин, помало наивно, веровао да се интереси моћних идеолога могу да преусмере на демократску платформу и социјалне форуме и да конзумент масовних медија, који прима одређене информације, може да слободно проналази значења, без притиска аутора (устројитеља мишљења) чији је једини циљ да најшире масе држе, како је писао Рајт Милс у књизи *Знање и моћ*, у сталној емоционалној потчињености, пошто је то важније од усађивања посебних уверења, јер се сва моћ и сва друштвена иницијатива врше одозго

надоле (Милс, 1966: 106). Даље, он наводи да „јавност масовног друштва представља тржиште средстава комуницирања, док је дискусиона фаза процеса обликовања мишљења готово елиминисана, и на тај начин долази до потпуне централизације процеса мишљења“ (Милс, 1966: 107). Милс говори да се на тај начин званично мишљење монополише посредством централизације и контроле масовних средстава, а међу научницима се појавила мисао да је јавност јавног мњења само публика тих средстава (Милс, 1966: 109). Рајт Милс је ово писао пре седамдесетак година, када још није било ни телевизије ни интернета.

3. МОДИФИКАЦИЈА ДРУШТВЕНЕ СВЕСТИ И КУЛТУРЕ

Производња сагласности кроз медијску пропагандну машинерију најбоље потврђује колико је важно дириговано произвођење значења. „Доминација масовних медија у свим областима људског живота креира један вакуум у коме целокупна људска врста стреми екстремној историјској заблуди да што више информација и површног знања воде људе и цивилизацију на прави пут (Цветановић, 2018: 40). Међутим једна лепа изрека демантује ту заблуду: „Мудри људи не знају много, али они који знају много нису мудри.“

Далибор Петровић, у књизи *Друштвеност у доба интернета* (Петровић, 2013: 11) нас упознаје са интернетом који има улогу канала за посредовање комуникације и виртуелног простора. Он се с правом пита: јесмо ли отуђени зато што више рабимо технолошка средства за посредовање комуникације или све интензивније рабимо технолошка средства за посредовање комуникације зато што смо отуђени? И заиста, код комуникације преко интернета циљ није субјекат интеракције, већ сам простор, што значи да није у суштини важно шта учесник комуникације каже, већ је важно само место у коме се комуникација врши (Цветановић, 2018, 41). Сви ћемо се овде сложити да је колективна употреба технологије модификовала друштвену структуру и културу до те мере да Велман с правом говори да људи савременог друштва све више успостављају односе кроз улоге које обављају, а све мање као „целе особе“ што, по њему, може довести до тога да дође до деконструкције индивидуалног идентитета и да особа буде ништа друго до прости збир њених улога. А све то доводи до стварања особа које живе саме, опкољене сликама које светлуцају са великих и малих екрана и понеким кућним љубимцем. Тврђењем да суштина књижевног дела више није у књижевном делу већ негде изван њега самог потврђује мишљење Пикара, Дубровског и других мислилаца да литерарно дело није нека кристално јасна и једнозначна творевина, већ творевина у сталном настајању, која нужно претпоставља трансценденцију према свету, и због тога не може бити оцењивано једино на основу успешног функционисања у оквиру извесног

затвореног система, за разлику од информација које добијамо из света масовних медија, а које углавном долазе из затвореног, контролисаног система како то види Зиновјев.

Барт, говорећи о вишезначности књижевног дела, говори о томе да нема истинитих и лажних тумачења, зато што литература има посебан статус, њена функција је да институционализује субјективност (Барт, 1963: 166). Значење књижевног дела није парцијално већ тотално, за разлику од масовних медија где је значење скоро увек парцијално и унапред детерминисано.

Даље, Барт говори о томе да је реченица књижевног дела изговорена изван сваке реалне ситуације, па је не можемо тумачити као функцију практичног. Насупрот томе, скоро свака реченица у медијима везана је за практични живот. За њега је књижевни језик систем знакова чије биће није у поруци, већ у самом том систему, што наравно не можемо рећи за језик медија где се целокупно комуницирање одвија једино кроз поруке. Књижевни текст никада није производ већ знак, док је медијска информација увек производ. Пол Валери говори да његови стихови имају оно значење које им се припише.

А Велфлин иде још даље тврдећи да одсуство апсолутне јасности може бити извор уметничког уживања, као што је случај са симболистима. На другој страни, језик медија скоро увек мора бити јасно дефинисан. За Умберта Ека књижевно дело је отворено са плуралитетом значења као основно обележје савременог литерарног израза, и док се стварала поезија кроз мит, човек је у себи градио баланс, хармонију, а онда су дошли медији који контролишу сваки секунд нашег живота, доводећи нас не само у дисхармонију са нама самима, већ и са целим светом. Свет је изгубио унутрашњи мир, а са тим и хармонију живљења. За Чомског је језик једна општељудска и само људска креативна способност, а једно од најважнијих својстава човека је могућност стварања симбола који су и довели до стварања културе као најважнијег обележја човека и доказа о духовном својству људи. А те најважније симболичке форме које ствара човек су уметност, језик, филозофија, вера, мит, моралне вредности. „Култура постоји само захваљујући томе што у њеном стварању учествује јединствена човекова природа, интелектуални и морални капацитет, емоције и имагинација, воља и укус, смисао за естетско обликовање“, писао је Сретен Петровић (Петровић, 2005). Човек је хармоничан када му је ум смирен, а дисхармоничан када је узбуђен и уплашен. Када се слуша музика, мозгу је потребна двадесет и једна секунда да почне да се опушта, а само једанаест од момента када почне да чита. А како већина нас почиње дан? Вестима које плаше, онеспокојавају, манипулишу.

Некада је био проблем како доћи до информација, а данас како се ослободити вишка информација које примамо на десетине хиљада сваког дана. Са којом намером? Да се боље информишемо? Навика. Још је

Кант упозоравао да останемо што даље од навика, јер нам оне одузимају слободу и независност. Иако књижевност може да се разуме као мимезис, експресија, симболичка форма, уметност речи и др., комуникацијска природа књижевности је као језичка порука усмерена на дубље и слојевитије разумевање света и људи.

Песник се рађа, а беседник ствара, рекао је Цицерон. Уметност обогаћује наш дух и наша чула, а медијске информације нас онеспокојавају. Још је Сократ говорио, а Платон потврђивао, да само добар човек може бити говорник. И зато су презирали софисте. Масовни медији су преузели модел софиста да без икаквих моралних ограничења људе наговарају, убеђују, уче их да је најважније доћи до циља без бирања средстава.

Која је улога медија данас? Да нас убеде да купимо неки производ, гласамо за одређену партију, одређеног певача или учесника Парова или, једноставно, пасивно, сатима, зуримо у различите екране. Значење које произилази из таквог односа је углавном линеарно. И ту се налази основна разлика између тумачења текстова у масовним медијима, где се смисао текста, инфомације прима нехармонично, брзо и површно, без дубље интерпретације и тумачења, здраво за готово. А један од основних разлога за такво агресивно наметање информација је недостатак медијске писмености, што је тема за неку другу расправу.

ЗАКЉУЧАК

Ако се сложимо да постоје два облика искуства и два одговарајућа типа семиолошких кодова, логичко и естетско искуство, и ако се први код односи на објективну перцепцију спољњег света, чије елементе разум затвара у одређени систем односа, а други на интимно и сасвим субјективно осећање које обузима душу суочену са стварношћу, како је Гиро писао (Гиро, 2001: 82), онда можемо да разумемо колики утицај масовни медији имају на начин на који људи разумеју реалност, неутралишући критичку мисао, док свет затварају у дисхармоничан однос најпре према самом себи, а онда према другима и друштву у целини. На другој страни, језичка уметност нас увек изнова подсећа да смо ми креативна и духовна бића која могу да се боре против ентропије и себе хармонично уводе у везу са историјом, друштвом, смислом вишег реда, дешифрујући своје постојање као одраз природног реда. Лудвиг Гиц, кога цитира Сретен Петровић у својој књизи *Културологија* (Петровић, 2005: 164), на можда најбољи начин може да сажме проблематику којом смо се бавили у овом раду: „Док најшира маса тежи да се забави (по могућности без ангажовања), и то на најбржи и најудобнији начин, савремени књижевник скоро методички избегава област засићеног задовољства.“

ЛИТЕРАТУРА

- Бугарски, Ранко. 1973. *Лингвистика о човеку*. Београд: БИГЗ.
- Барт, Роналд. 1963. *Sur racine seuilcy*. Paris.
- De Saussure. Ferdinand. 1962. *Cours de linguistique generale*. Paris.
- Гиро, Пјер. 2001. *Семиологија*, Београд: Плато.
- Ричардс, Ајвор. 1988. *Нова критика*, Београд: Нолит.
- Лешић, Зденко. 2008. *Теорија књижевности*, Београд, Службени гласник.
- Елијаде, Мирча. 1991. *Историја веровања и религијских идеја*, Београд.
- Рајт, Милс. 1966. *Знање и моћ*. Београд: Вук Караџић.
- Петровић, Сретен. 2005. *Културологија*. Београд: Чигоја.
- Петровић, Далибор. 2013. *Друштвеност у доба интернета*. Нови Сад: Академска књига.
- Цветановић, Иван. 2018. *Утицај масовних медија на стил јавног говора*. Ниш-Београд: Талија-Институт за политичке студије.

Ivan Cvetanović

HARMONY AND DISHARMONY OF MEANING: LITERATURE AND MASS MEDIA

Summary

Cambridge Dictionary describes Harmony as a situation in which people are peaceful and agree with each other, or as Webster Dictionary states shortly as pleasing arrangement of parts. On the other side, Disharmony is defined as lack of harmony. In this paper, we are trying to talk about these two concepts in terms of their meaning in literature and mass media. Literature, as linguistic art, presents a reader with much greater freedom of building and creating meanings, opposite from mass media that mainly establish one way communication with already presumed or calculated production of meaning. Roman Jakobson, establishing the poetic function in the model of communication wanted to stress independent and harmonious relationship between those who receive the messages and literary texts. However, mass media communication is based mainly on profit, as the major force of the production of information.

Key words: harmony, disharmony, literature, electronic media, meaning

UDC 821.131.1:17.03

ХАРМОНИЈА И ДИСХАРМОНИЈА У ДЕЛУ МАЛАПАРТЕА И БАРИКА: ДИНАМИКА И ЕТИЧКО ОДРЕЂЕЊЕ

Љиљана Петровић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности

ljiljanalingua@gmail.com

Апстракт

Малапартеово дело, роман-есеј *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* (*Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*) и Бариков роман *Ова прича* тематски се додирују у сценама из Првог светског рата. У Малапартеовом делу хармонија и дисхармонија на друштвеној разини коначна су и етичка јасно одређена стања универзалног важења: дисхармонија је зло, олично у рату, хармонија је добро, олично у миру и равноправности. Пишчева вера у будућност и велике метаприче перципира се као „карактеристичан модус модерне“. Са друге стране, Барико, у маниру постмодерне, све релативизује, хармонија од колективне визије постаје ствар индивидуалне потраге, губе се границе између добра и зла што амнестира појединца од одговорности. Етичка одређења су искључена. Малапарте говори о „океанском осећању“ – човековој могућности да се уклопи у свеопшту хармонију свемира, Барико је скептичан – ред и хармонија природе остају недокучиви за човека. У компаративној анализи коришћене су теоријске поставке Бориса Сирилника, Жан-Франсоа Лиотара, Линде Хачион, Хане Арент.

Кључне речи: хармонија, дисхармонија, етичко одређење, модерна, постмодерна, океанско осећање.

1. УВОД

Заједничка тема дела *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* (*Живео Кобарид! Побуна светих проклетника*) Курција Малапартеа и романа *Ова прича* Алесандра Барика јесте битка која се одиграла 1917. године између италијанске и аустроугарске војске код места Кобарид у данашњој Словенији. Италија је том приликом претрпела пораз катастрофалних размера, било је скоро 700.000 војника избачено из строја.¹ Овај догађај се толико снажно урезао у свест Италијана да је италијански назив за град код кога се одиграла битка – Caporetto, с временом почео да означава катастрофу уопште (caporetto).

Малапарте о бици пише непосредно након рата, са позиција некога ко је у том рату учествовао. Дело је објављено 1921. године и окарактерисано је као роман-есеј чији је главни јунак колектив, борци на првој линији фронта; из ове колективне фреске тек спорадично израња по неки персонализован лик, међу којима је и сам аутор. У контексту битке и колориту првих борбених линија Малапарте промишља идејну и политичку климу и реалну, историјску збиљу свог времена и успева да утка у чврсто ткање, како одјеке Октобарске револуције, тако и наговештаје надолazeће фашистичке идеологије.

¹10.000 погинулих, 30.000 рањених, 293.000 заробљених италијанских војника и око 350.000 дезертера (Ђуришић, 1976: 279-280).

Са друге стране, Барико свој роман објављује скоро девет деценија након битке (2004), тако да читав догађај сагледава са значајне временске дистанце. Аутор прати животни пут главног јунака Ултура од почетка до шездесетих година 20. века. Овај лик представља главну кохезиону нит романа који се састоји од прилично аутономних делова: увертире и пет поглавља. Друго поглавље, под називом „Сећање на Кобарид“, у потпуности је посвећено трагичној бици и по својој емотивној тежини представља „централно језгро романа“, односно „право срце приче“ (di Bari, 2008: 115).²

Двојица аутора причају исту причу, али свако даје своју верзију догађаја. По Малапартеу ту уопште није реч о војном поразу, већ о револуцији. Он наводи да су војници на фронту дошли у контакт са марксистичким идејама што је довело до њиховог идеолошког освешћења и омогућило им да схвате да су злоупотребљени у рату и да гину због туђих интереса. Након ових увида, они одбијају да ратују даље и напуштају фронт. Малапарте изводи закључак да су италијански борци напустили борбене линије из идеолошких разлога, а не зато што су били војно поражени.

И Барико долази до закључка да се у контексту ове битке не може говорити о поразу у строгом смислу речи, већ пре о одустајању италијанских војника од борбе. Разлог томе није револуција, као код Малапартеа, већ пропусти у организацији италијанске војске и неспоразум до кога је дошло тако што се међу војницима пронео глас да је рат завршен. Обузети ентузијазмом, они тада, по Бариковим речима, бацају оружје и напуштају борбене линије, славећи имагинарни мир.³

Оба дела смештена су у ратни контекст и обилују описима сцена хаоса и страдања, али аутори немају исти поглед на ситуацију у којој су се нашли њихови јунаци, нити нуде исти пут за излазак из ње.

2. РЕД И ХАОС

Прича о метежу и неразумевању на бојном пољу коју нам Барико презентује у поглављу под називом „Сећање на Кобарид“ у потпуности се уклапа у главну тематску нит романа - причу о реду и хаосу. Барико се, у већој или

²Уколико цитирани делови нису већ преведени, превод је аутора овог чланка.

³Постоје одређени историјски извори који иду у прилог Бариковом тумачењу догађаја и оповргавају Малапартеову перспективу. Такви су на пример извештаји италијанског новинара и либералног политичара, Ђованија Амендоле, и извештај председника Савета, Виторија Емануела Орланда. Амендола тврди да је повлачење италијанске војске изгледало врло чудно, да је поворка више личила на уморне и добронамерне људе који се враћају с посла, или са штрајка: „Утисак који је ово бежање оставило на сведоке прилично је чудан; као људи који се коначно враћају кући након напорног рада, смејући се и ћаскајући, или са штрајка, свечаног и добронамерног. Није било, међу распуштеним војницима никаквих знакова насиља, нити побуне (...)“. (Isnenghi, 2002: 111)

мањој мери, овом темом бави у свим својим делима, што недвосмислено и сам истиче: „Ово је прича о реду и хаосу (...) мислим да ништа друго нисам испричао, заправо, у својим књигама, али и право је да буде тако, право је можда да имамо једну или две теме, за које смо рођени“ (Baricco, 2005).

Од прве странице аутор уводи читаоца у конфликт између модерног и традиционалног, најпре у контексту појаве првих аутомобила који доносе упад брзине и неизвесности у вековни хармонични ритам сеоске средине, а затим и у контексту рата, када презентује трагични судар између традиционалног - рововског и новог - герилског начина ратовања. Новине су код Барика увек револуционарне, оне маме и фасцинирају, али нужно нарушавају постојећу хармонију и уносе хаос и патњу. А хаос је најрабљенији и у исто време најнеухватљивији појам у делу, окарактерисан је на различите начине, као трагичан, величанствен, узбудљив... Сви међуљудски односи у делу су хаотични, испуњени неспоразумима, неразумеванима и мимоилажењима.

Међутим, иако болан, Бариков хаос је у тесној вези са динамиком и променама. О нужности хаотичне фазе у сваком динамичком процесу говори и француски психијатар Борис Сирилник. Он истиче да нови квалитет увек настаје као последица насилне промене за којом следе прво хаос и дисхармонија, а затим нужно и процес прилагођавања на нове услове. Квалитет који се ствара може бити бољи или лошији у односу на претходни, али никада није исти (Сирилник, 2010: 24-25). Долазак првих аутомобила доноси хаос у руралне средине, али они су свет променили заувек, можда је примена нове ратне тактике одредила ток битке код Кобарида у негативном правцу за Италијане, али је недвосмислено допринела осавремењивању стратегије ратовања. Ни Барикови јунаци нису остали исти након искушења којима су били изложени, неки су уништени, а неки су постали јачи, али су сви другачији него што су били.

Конфликт и опозиција између реда и хаоса, хармоније и дисхармоније, су и Малапартеове теме. Суштински сукоб у његовом делу није ратни, већ онај који се одвија у позадини, на социјалном, односно, класном нивоу. Малапартеови пешадинци реалне увиде у своју позицију стичу тек на одсуству када срећу безбрижне људе које рат није ни дотакао и који на „прљаве војнике са фронта“ гледају са презиром. Иако већ учесници ратног сукоба, хаоса и неизвесности које он собом носи, војници сада улазе и у дубљи дисхармоничан однос са собом – осећају отпор да се врате на фронт, а приморани су да то учине.

Излаз из овакве ситуације аутор и његови саборци налазе у марксистичкој идеологији. Они верују да ће уређивање друштва по њеним постулатима допринети успостављању хармоније у свим доменима човековог постојања.

3. МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА

У време када је писао своје дело, Малапарте је био острашћени марксиста и својски се трудио да глорификује свој идеолошки узор „На срећу сиромашних и добрих људи – наводи он – Карл Маркс је дошао да пробуди свест и предскаже оно што треба да се деси“ (Malaparte, 1981: 29).

Иако самоуверено тврди да је Маркс тај који је предсказао шта треба да се деси, Малапарте не гаји илузије да ће се било шта десити само од себе. За разлику од Барика, овде промене не долазе споља, оне се зарађују и заслужују. Ако желе промену, војници морају сами да се изборе за њу, да узму судбину у своје руке и крену у револуцију, ништа их не ослобађа одговорности. Нема дилеме око тога шта је добро, а шта зло, то није подложно различитим тумачењима, очигледно је и неупитно – рат представља зло, хаос и дисхармонију, у најнегативнијем смислу те речи, док је крајњи циљ сваког појединца да допринесе успостављању друштва у коме је човек хармонизован са самим собом, са другим човеком и са целим космосом. Крајњи циљ је по ауторовим речима: „... цивилизација човечног човека, интегрисаног у човечанство верујућих“ (139), при чему се под „човечанством верујућих“ подразумева онај део човечанства који дели пишчева убеђења.

Малапарте верује у свој револуционарни колектив који ће, на ширем плану, исправити неправде и допринети стварању хармоничног и праведног друштва, верује да то друштво има потенцијала да се развија и мења на боље, да је отворено ка напретку, и да, без обзира на ратове као тренутне мрачне падове, представља ентитет са перспективом. Оваква антиципација светле будућности уклапа се у Лиотарово виђење „карактеристичног модуса“ модерне:

Велике приче које она (република) захтева приче суеманципације а не митови. (...) За разлику од митова оне легитимност не налазе у прапочетним „утемељитељским“ делима, него у будућности која се тек има одиграти, то јест у Идеји коју треба реализовати. Та Идеја (о слободи, „светлу“, о социјализму, о општем богатству) поседује позакоњујућу вредност, јер је универзална. Она модернитету даје његов карактеристичан модус: пројекат, то јест вољу окренуту одређеном циљу (Лиотар, 1990: 72-73).

За разлику од свог претходника, Барико не види никакав етички развојни пут друштва, ни кроз еволуцију, ни кроз револуцију. Барикова историјска збиља је стихијска, бесмислена и спутавајућа, без икакве отворене перспективе, напротив, ту је појединац приморан да у себи тражи и нађе заклон од вртлога историје. Како су се нашли у несхватљивој реалности дисхармоничних односа на коју не могу да утичу, Барикови јунаци су приморани

да стварају сопствене имагинарне, хармоничне светове да би задовољили елементарну потребу за сигурношћу и стабилношћу – код Ултура је то опседајућа визија савршене тркачке стазе, његова несудојена партнерка Елизавета пише дневник неке фиктивне, измишљене себе, наратор догађаја код Кобарида заробљен је у прошлости и писању о њој.

Парадоксално је да је Малапарте, који је преживео рат, много оптимистичнији од Барика. Док је код Малапартеа колектив толико компактан да је представљен као један и јединствени лик, здраве животне енергије, окренут ка будућности, самосвестан и способан да решава своје проблеме, Барикови ликови су изоловане монаде, индивидуалци и песимисти, без икакве моћи да утичу на своју судбину. Кроз ауторе, заправо, проговара дух времена – код Малапартеа, дух модерне, оптимизма и вере у моћ човековог знања, код Барика, дух постмодерне, човека пораженог злоупотребљеним револуцијама и изневереним идеалима.

4. ОДГОВОРНОСТ И ЕТИЧКА КАТЕГОРИЗАЦИЈА

Малапарте недвосмислено позива на одговорност. Човек, по њему, треба да да свој допринос укидању зла оличеног у рату и друштвеној неједнакости. Он живи у убеђењу да је савременик великих историјских промена, да је позван да о томе сведочи и да његови књижевни напори могу да промене свет.

Насупрот њему, Бариков јунак је мали и немоћан и ништа не зависи од њега. Он живи у стихијском свету и зато је и лишен моралног расудојивања и одговорности – оно што у једном тренутку, или једним очима гледано, изгледа као добро, већ следећег тренутка, или из другог угла сагледано, биће зло.

Наратора догађаја код Кобарида, старог фашисту, затичемо у самици пред погубљење, потпуно несвесног у чему се састоји његова кривица: „Не знам тачно у чему је моја кривица, али објаснили су ми да ћу морати да је платим животом (...)“ (Барико, 2007: 95). Он није чинио злочине, само се трудио да буде лојалан, радио је оно што се у датом историјском тренутку тражило од њега, међутим, стицајем околности, постаје карика у великој злочиначкој машинерији. Овај лик отеловљује теорију Хане Арент о баналности зла: није неопходно да неко буде социопата или психопата да би починио злочин, довољно је само да има некритички став према легитимним ауторитетима. На овај начин обичан човек се, ненамерно и несвесно, претвара у злочинца (Арент, 2000: 39).⁴ У том контексту Барико закључује да „У срцу сваког великог покрета, бораве чете кротких људи и за њих је пут ка спасењу недокучив.“ (Барико, 2007: 95).

⁴ Хана Арент до ових увида долази након суђења нацистичком злочинцу Адолфу Ајхману.

Аутор размишља и о читавој армији младих Италијана који су добровољно отишли у Други светски рат. Он у томе препознаје очајнички крик младића који се гуше у једноличној свакодневици и не умеју да нађу бољи начин да задовоље потребу за динамиком, тако својствену младом човеку. „Ако бисмо желели да разумемо трагедију тих година, могли бисмо рећи да их је убио недостатак маште – закључује Барико – нису могли да смисле ништа боље од рата, како би убрзали откуцаје свога срца“. (Барико, 2007: 57)

Борис Сирилник наводи да бисмо, када у нашим животима не би постојали хаотични периоди, живели у „омамљујућој рутини“ и да би то била „смрт пре смрти“ (Сирилник, 2010: 33), тако да су у светлу овог тумачења италијански војници, попут каквих трагичних јунака, бежећи од једне смрти, упали у другу. Због недостатка намере, Барико их ослобађа одговорности:

Они су сањали о јунаштву, о узбуђењу, у сваком случају, о нечем несвакидашњем: али, седећи доконо по кафеима, гледали су како им дани протичу без другог задатка осим да буду послушне машине међу новим машинама, у циљу једног заједничког економског и друштвеног напретка. И стога ми данас с неверицом гледамо фотографије тих људи који устају од столова и, остављајући чашице са благим алкохолним пићима, трче у одсек за регрутацију (Барико, 2007: 56-57).

У етичкој дезоријентисаности у односу на збивања и сопствене поступке, налази се и Ултимова мајка. Размишљајући о емотивним последицама прељубе коју је починила, она закључује да не зна „ (...) да ли су оне грозничаве ноћи (...) биле казна што је згрешила против живота, или накнада што је имала храбрости да живи“ (45).

Барико у многим сегментима остаје на трагу теоретичара постмодерне: Пола Вејна, за кога је истина „најпроменљивија мера“ (Вејн 1997: 140), Линде Хачион, која говори о преиспитивању и контекстуализацији вредности, Кибеди Варге који у постмодерном начину мишљења препознаје сумњу у рационализацију уопште и у велике легитимишуће приче.⁵

Дубоко у духу постмодерне, Барико брише све границе, за њега реалност представља „(...) преклапање недовршених цртежа у којима као да је (...) исписана бесмисленост свега, и неповратно брисање границе између судбине и случаја – можда и између добра и зла“ (Барико, 2007: 56–74). Оставши без икаквих координата и без могућности да се усклађује у односу на некога, или нешто, Бариков јунак хармонију може да тражи само унутар себе, или да је посматра изван себе и независно од себе – у природи.

⁵(...) постмодерна је, пре свега, довођење у питање онога што је афирмисано током векова као основа секуларизованог и еманципаторског друштва, дефинише се престанком веровања у легитимишуће приче, појачаном сумњом према рационалном (KibédiVarga, 1990: 4)

5. ПРИРОДА / ОКЕАНСКО ОСЕЋАЊЕ

Природа се у Бариковом роману јавља као антипод људске деструктивности и људског делања уопште, савршени хармонични систем коме човек не може да науди и у коме је патња беспредметна и сувишна. Писац својим описима подсећа војнике на њену неисцрпну регенеративну моћ и прећутно сугерише да би из тога и сами могли нешто да науче. Међутим, човек се толико удаљио од природе да је више не препознаје и не уме да размишља по њеној логици. Све што човек ради и ствара код Барика је погрешно и деструктивно, доприноси општој дисхармонији у најнегативнијем смислу те речи, води у ћорсокак из кога се не назире излаз. Природа, међутим, представља сасвим супротан принцип, она је отелотворење хармоније, реда и сврховитости свега постојећег.

Ултимо је посматрао равнодушну планину. Било је тешко објаснити мистерију те немуште покорности својствене домаћој животињи, ту отупелост на гадости које јој човек ради, озлеђујући је бомбама и жицама, без поштовања и без предаха. Иако су се својски трудили да је претворе у гробље, планина је одолела, не базирајући се на мртве, испуњавајући сваког трена налог годишњих доба и залажући се да очува свет. Расле су гљиве и отварали су се пупољци. Рибе у рекама су полагаале јаја. Гнезда су дремала међу крошњама. Чули се шумови у ноћи (Барико 2007: 53).

Малапарте, за разлику од Барика, верује у хармонију на свим нивоима човековог постојања, притом је иницијални ниво хармонија између човека и космоса; она је, по њему, предуслов сваке друге хармоније. Доживљај прожимања са космосом писац назива океанским осећањем и сматра га аутентичним људским осећањем, које је човек изворно поседовао, али с временом изгубио.

Сам термин није сковао Малапарте, ову метафору први пут је употребио Ромен Ролан у преписци са Фројдом, 1927. године, у контексту религијског искуства. У изворном, Ролановом, значењу термин представља доживљај „вечности, осећање нечег безграничног, неспутаног – као нечег 'океанског' (Пајин, 1990: 124). Фројд, међутим, у делу *Нелагођност у култури*, анализира овај појам са психоаналитичког становишта и долази до закључка да он означава укидање граница између ега и спољашњег света, што тумачи као својеврсни облик регресије, будући да је брисање ових граница карактеристично за одојче. Термин је касније, из домена регресивног и патолошког, у који га је сместио Фројд, поново афирмисао и рехабилитовао Маслов, вративши га у домен нормалног и легитимног. Маслов океанско

осећање назива врхунским искуством и описује га као осећање целовитости, пуноће живота, лепоте, једноставности, непоновљивости, неспутаности, лакоће и само-очигледности, осећање дивљења, запањености и дубоког поштовања. Српски филозоф и естетичар Душан Пајин, који се такође бавио овом темом, дао је једну од јаснијих дефиниција овог појма:

„Осећања ширине и отварања, рецептивности за до тада неслућене доживљајне равни као и надилажења уобичајеног просторно-временског режима у парадоксалном доживљају свеprisутства, када се сажимају или преклапају димензије простора (тамо-овде), времена (дуго-кратко, прошло, садашње, будуће) и релација субјект-објект (...)“ (127)

Малапартеово схватање овог термина уклапа се у квалификације Р. Ролана, А. Маслова и Д. Пајина. Писац сматра да је, од тренутка када је изгубио океанско осећање, човек постао крајње симплификован и сведен искључиво на рацио – *homorationalis* и да као такав остаје заробљен у материјалистичком концепту и контексту: „Људи су изгубили океанско осећање (...) Људи су се на крају изгубили у лавиринту појединачних идеја“ (Malaparte, 1981: 35) „(...) улазили су у рат болесни од партикуларизма, локалне боје, национализма, било је време партикуларних идеја (...)“ (131).

Човек који је сведен на партикуларно инсистира на детаљима, разликама, поређењима и троши снагу у постављању и реализацији краткорочних, приземних циљева. Та партикуларизација није разбијање на мање, међусобно усклађене делове, већ увод у сукоб, поларизацију и општу дисхармонију. Малапарте верује да време које долази не доноси само велике спољашње промене, у виду револуција и преврата, већ и велике унутрашње промене када ће људи поново моћи да препознају унутар себе то давно изгубљено осећањеи да се врате у изворно стање хармоније са свеукупном творевином.

Малапартеова потрага за океанским осећањем прераста у побуну против искључиво материјалистички конципиране цивилизације. Аутор сматра да превелико инсистирање на рационалности и утилитарности човека удаљава од његове суштине и да, пристанком на такве диктате, он губи осећање прожимања и склада са светом око себе, постаје дисхармоничан, несхваћен и без капацитета да схвати своју истинску природу.

6. ЗАКЉУЧАК

Грубо гледано, паралела између Малапартеа и Барика јесте паралела између модерног и постмодерног погледа на свет, при чему су, у првом случају, отворене перспективе успостављања хармоније на свим нивоима, док у другом, човек остаје заробљен у несазнатљивој реалности дисхармоничних односа.

Малапартеови јунаци налазе се у свету општих и универзално важећих истина, великих еманципаторских идеја и чврсто успостављеног система вредности, у позицији су да прихвате одговорност за своју судбину, што и чине. Њих не обесхрабрује ратни хаос, они су свесни своје историјске позиције и верују да ће успети да успоставе друштво хармонично у свим сегментима, у исто време интуитивно осећају да кроз освешћивање и поновно прихватање „океанског осећања“ могу повратити склад и на унутрашњем, психолошком нивоу. Малапартеов човек је перципиран као изворно хармонично биће чији су проблеми настали оног тренутка кад је та хармонија нарушена и зато он на све начине покушава да се врати у своје природно стање. Једно овакво виђење недвосмислено коинцидира са библијском темом раја и изгнанства из раја.

У Бариковом случају налазимо се у свету избрисаних граница, укинутих могућности освајања апсолутних истина и етичке категоризације, укинуте институције одговорности; све је остављено појединцу на трагање, препуштено индивидуалним тестовима важења. Барико говори о сукобу између старог и новог, човека и света, о свеопштој дисхармонији која не оставља простор за наду. Дисхармонија света у коме се налазе Барикови јунаци јесте креативна, али само потенцијално еволутивна, с тим што та еволуција ни у једном тренутку не подразумева успостављање хармоничних односа између човека и света, патња међусобног неразумевања се не да укинути. Покушаји успостављања хармоније срећу се само у унутрашњим психолошким просторима, или унутар природе, која се у роману јавља као изоловани ентитет. Ако хармоније у Бариковом делу уопште постоје, то нису хармоније интеракције, већ увек и искључиво хармоније затворених система, непробојне једна за другу.

ЛИТЕРАТУРА

- Арент, Хана. 2000. Ајхман у Јерусалиму (са енглеског превео Ранко Мастиловић). *Реч – часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 57.3, Београд: Радио Б92, 37–44.
- Барико, Алесандро. 2007. *Ова прича* (са италијанског превела Ана Србинић). Београд: Паидеиа.
- Baricco, A. 2005. Intervista, in RAI5, Доступно на: <http://www.rai5.rai.it/dl/PortaliRai/Programmi/PublishingBlock-597bd97e-4d5c-4359-9e91-9dfcccf404f2.html?ContentItem-3e0401c1-434c-4101-88c8-9bb331f845f1> (21. 11. 2014)
- Вејн, Пол. 1997. *Да ли су Грци веровали у своје митове?* (са француског превео Павле Секеруш). Нови Сад: Светови.
- di Bari, Isabella. 2008. *L'idea di letteratura in Alessandro Baricco: Il rapporto con la critica, la narrativa, l'esperienza cinematografica*. Patti: KimerikEdizioni.
- Ђуришић, М. и други. 1976. *Први светски рат, општа историја*. Цетиње: Обод (Београд – Србија).
- Isnenghi, Mario. 2002. *La grande guerra*. Milano: Giuntieditore.
- KibédiVarga, Aron. 1990. Le récit postmoderne. *Littérature*, 77 (1990): 10-21.
- Литотар, Франсоа. 1990. *Постмодерна протумачена деци* (са француског превела Ксенија Јанчин). Загреб: Аугуст Цесарец: Напријед.
- Malaparte, Curzio. 1981. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Пајин, Душан. 1990. *Океанско осећање*. Сарајево: Свјетлост.
- Сирилник, Борис. 2010. *Аутобиографија једног страшила* (са француског превео Душан Јанић). Нови Сад: Академска књига.
- Хачион, Линда. 1996. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић). Нови Сад: Светови.

Ljiljana Petrović

HARMONY AND DISHARMONY IN THE WORKS OF MALAPARTE AND BARICCO: DYNAMICS AND ETHICAL DETERMINATION

Malaparte's *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* and Baricco's *Questa storia* thematically meet in the First World War scenes. Malaparte's harmony and disharmony at the social level are final and ethically clearly defined states of universal value: disharmony is evil, embodied in war, harmony is good, embodied in peace and equality. The writer's faith in the future and the great metastories is perceived as a 'characteristic mode of modernity'. On the other hand, Baricco, in a postmodern manner, relativizes everything, harmony, from the collective vision, becomes a matter of individual search, the boundaries between good and evil are lost, which at the social level releases individuals from responsibility. Ethical determinations are excluded. Malaparte's 'ocean feeling' is man's ability to fit into overall harmony of the universe. Baricco is skeptical - nature's order and harmony remain incomprehensible to man. In the comparative analysis, the theoretical settings of Boris Cyrulnik, Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Hannah Arendt were used.

Key words: harmony, disharmony, ethical determination, modernism, postmodernism, ocean feeling.

UDC 821.133.1 "11/12"

ХИБРИДИ У ФРАНЦУСКОЈ ДИДАКТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XII И XIII ВЕКА КАО ВИД ДИСХАРМОНИЈЕ У ХАРМОНИЈИ: ПРИМЕР СИРЕНА

Др Марија Панић

Универзитет у Крагујевцу,

Филолошко-уметнички факултет, Катедра за романистику

E-mail: ms.marija.panic@gmail.com

Сажетак

У раду се анализира, на корпусу француске средњовековне дидактичке књижевности XII и XIII века, статус хибрида у контексту средњовековне визије универзума, настале под утицајем грчке антике и Библије, а чији је значајан аспект била хармонија. На примеру сирене, хибрида наслеђеног из паганске антике и који је по правилу илустровао порок, настојимо показати да ова бића не ремете, већ само појачавају средњовековно схватање универзума као хармоничног.

Кључне речи: сирена, хибрид, хармонија, *Физиолог*, симбол, средњовековна дидактичка књижевност.

1. ХАРМОНИЈА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ

Хармонија је заузимала привилеговано, ако не и кључно, место у схватању света средњовековног човека. Идеја да је Творац створио свет – универзум, Земљу као и живи свет на њој, и човека као круну стварања, те да је био задовољан ониме што је створио (1 *Мој* 1: 1–4, 27, 31) – давала је сигурност човеку средњег века, али га је и позивала да свет спознаје духовним очима.

Подсетимо, заједно са А. Игонар-Рошом, да у средњем веку универзум није проучаван из искључиво природњачке, физичке перспективе, већ су разматрања о њему смештана у теолошки контекст (Hugonard-Roche, 1997: 403). Медиевалисти (Crombie, North, 1999: 1150–1151, Gregory 1999: 806, Hugonard-Roche, 1997: 403) истичу да су средњовековна знања о свемиру и њихово тумачење резултат интеракције библијског приказа Божјег стварања земље и човека и грчких филозофских теорија о пореклу и природи *космоса*, као хармоничног и уређеног система. Први сусрет хебрејског и грчког виђења настанка универзума и поретка у њему десио се у I веку п. н. е., са Филоном Александријским, хеленизованим александријским Јеврејином. Његово учење, а потом и Лактанцијево (III век) и учење светог Августина (V век) и других црквених отаца омогућиће формулацију средњовековне представе о универзуму, заједно са делима паганских мислилаца *Макробија Сципионов сан* и *Марцијана Капеле О венчању Филологије и Меркура* (оба из V века).

Средњовековна знања и представе о универзуму потичу из библијског *Постања*, Платоновог *Тимаја*, познатог посредством Халкидијевог делими-

чног превода и коментара из IV века, као и *Шестоднева* Св. Амброзија, *Коментара на Књигу о Јову* Св. Григорија Великог, енциклопедије *Етимологије* Исидора Севилског, дела Рабана Маура *De universo*, а потом, у XIII веку, и Аристотелових текстова *Physica* и *De caelo*. Универзум је описиван као сферичан, састављен од четири елемента (земља, вода, ватра, ваздух) са непомичном Земљом у центру, окруженом сферама које се окрећу носећи небеска тела (Месец, Меркур, Венера, Сунце, Марс, Јупитер, Сатурн), те сфером са непомичним сазвежђима, и са Рајем изнад сфера.

Веома је значајна идеја хармоније створеног света у средњовековној култури, као и у наведеним изворима. Према *Тимају*, демијург је уредио свет захваљујући геометрији и бројевима; сфере су саме састављене према хармоничним пропорцијама. И Августин, у спису *De Trinitate*, истиче хармонију и поредак створеног света, подвлачећи постојеће пропорције музичких звукова и општег поретка видљивог свемира (Crombie, North, 1999: 1154). Поједине ликовне представе су веома упечатљиво приказивале овај средњовековни доживљај света. На Слици 1 можемо видети однос човека као микрокосмоса у односу на универзум као макрокосмос, у минијатури списа *Liber divinatorum operum* Хилдегарде фон Бинген, бенедиктинске опатице, визионарке и учене жене XII века. Реч је о Визији 2 из овога дела, која показује повезаност човека, приказаног у центру, са универзумом око њега. Разнобојни слојеви приказују четири елемента: земљу у средини, потом воду, ваздух и ватру. Зооморфне фигуре (леопард, вук, лав, медвед) које испуштају јак дах представљају ветрове, као стране света. На привилегованој, горњој страни слике, приказан је Бог, док се на доњој, левој страни слике, налази Хилдегарде, која посматра своју визију и записује (в. Schmitt, 2008). Ова повезаност човека са универзумом била је једна од доминантних фигура средњовековне аналогije (заједно са приказом четири елемента, хармонијом сфера и душом света), која је указивала на хармонију у природи и уочавала савршене пропорције у свету виђеном као твар (Strubel, 2002).

Слично, на Слици 2, преузетој из једног латинског рукописа из XIII века, можемо видети приказ Христа који, као Творац, градитељским шестаром мери Земљу, на којој су приказани елементи. Подсетимо да је од давнина градитељство, као и музика, виђено као привилеговани простор хармоније, коме лепоту даје адекватна пропорција (Petrović, 1972: 20–29): Христ, тако, попут градитеља који преиспитује одговарајуће пропорције, мери свет као простор хармоније. Узимајући у обзир да су се, према Св. Августину, ликовне представе доживљавале као „невербални знакови употребљени у религиозне сврхе“ (Popović, 2019: 137), јасно је да су слике, које су биле саставни део дидактичких списа, служиле да гледаоца позову да контемплира о величини Творца, савршенству твари и постојећој хармонији у универзуму.



Слика 1. (лево) Човек-микрокосмос. Хилдегарде фон Бинген: Liber divinorum operum (рукопис Biblioteca statale di Lucques, Codex latinus 1943, fol. 6, око 1230. године), извор: <http://www.hildegard-society.org/p/liber-divinorum-operum.html> [25. 2. 2022]



Слика 2. (десно) Бог градитељ универзума (рукопис Codex Vidnobenensis 2544, f. 1 v., око 1220–1230, Национална библиотека Аустрије), извор: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:God_the_Geometer.jpg [25. 2. 2022]

Човек средњега века био је, тако, позван да природу приказану у дидактичким делима тумачи као текст пренесеног смисла. Грегори објашњава да се природа доживљавала као спис, који се може тумачити егзегетски, баш као и библијски текст, са проналажењем симболичких, алегоријских, моралних и типолошких значења (Gregory, 1999: 806–807). Тиме се објашњава мноштво текстова у средњем веку у којима се природа експлицитно тумачила у морализаторском смислу, какви су бестијаријуми, хербаријуми, лапидаријуми и волукраријуми. Наведимо као пример одломак из српског *Физиолога*:

Јаребица је прекрасна птица. Када хоће снести јаја, долази међу друга јаја и краде их и подмеће их под своја крила и односи их у своје гнездо. Када се излегу младунци и чују издалека глас своје матере, ови крадљивицу остављају и одлазе својим родитељима. И ти, човече, ако те украду лукави бесови и чујеш читање божанствених списа, као и матер оних спасених, напусти крадљивца и пођи са страхом Божијим, како би имао живот вечни. (Ф, 446)

Опис животиње праћен је, дакле, у овом жанру, експлицитним тумачењем симболизма и моралним усмерењем читаоца.

Подвучимо да се, још од Св. Августина, свет тумачио и схватао као *Књига природе (Liber naturae)*. Наиме, у делу *Ennarationes in Psalmos* (XLV, 7), хипонски епископ позива учене људе да се подучавају на основу Светог писма, а неуке људе да се подучавају примерима из природе: „Liber tibi sit pagina divina ut haec audias; liber sit orbis terrarum ut haec videas. In istis codicibus non ea legunt nisi qui littaras noverunt; in toto mundo legat et idiota“¹ (Zink, 2006: 15). Концепт Књиге природе био је прихваћен у средњем веку и читави жанрови су почивали на њему, какви су *Физиолог* и бестијаријуми, веома популарне, штавише најзаступљеније књиге у средњовековној култури, после *Библије*. Према К. Ликену, проучаваоцу бестијаријума, „[...] pour le *Physiologus*, ce n'est pas le texte biblique qui est expliqué à l'aide des « connaissances physiologiques » qui ont pu être acquises sur les animaux, mais le livre du monde qui est rendue à son intelligibilité grâce aux saintes Écritures“² (Lucken, 1994: 56). Мало касније, Ликен прецизира:

Conjuguant en un même livre, comprenant texte et peinture, la *demonstration* des créatures et la *senefiance* de la Bible, la vue et l'ouïe, l'image et le langage, le *Physiologus* ne vise pas tant à transmettre un message chrétien en se servant arbitrairement des figures du monde animal, qu'à rendre à l'espace visible son intelligibilité et aux mystères divins une présence visuelle, littérale et sensible, recréant ainsi le livre du monde perverti par la Chute afin que l'homme retrouve la place privilégiée que Dieu lui avait fixé dans l'Univers. Si la Bible sert en quelque sorte de supplément à un livre d'images devenu incompréhensible, les *Bestiaires* proposent la restauration de ce livre paradisiaque perdu au seuil de l'existence : ils en sont la reproduction, et comme les fictions de sa réfection – miroirs recouvert de hiéroglyphes où brillerait à nouveau le soleil de la puissance invisible du Verbe à travers l'éclat des enluminures (Lucken, 1994: 69)³.

¹ „Нека ти Свето писмо буде књига, како би чуо; нека ти универзум буде књига, како би видео. Из рукописа читају само они који познају слова; нека чак и незналице читају из целе васељене!“ (превод М. П.)

² „[...] у *Физиологу* није библијски текст објашњен природњачким подацима који су се могли наћи о животињама, већ је Књига природе постала поново интелигибилна захваљујући Светом писму.“ (превод М. П.)

³ „Спајајући у истој књизи, која садржи текст и слику, приказ (*demonstration*) твари и тумачење (*senefiance*) у складу са Библијом, чуло вида и чуло слуха, слику и језик, *Физиолог* нема за циљ толико да пренесе хришћанску поруку служећи се произвољно фигурама из света животиња, колико томе да врати видљивом простору интелигибилност, а божанским тајнама видљиво, дословно и чулно осетилно присуство, обнављајући на тај начин Књигу света, затамњену човековим падом, како би човек поново пронашао привилегован положај који му је Бог наменио у универзуму. Ако Библија служи томе да допуни на неки начин ту Књигу света која је постала недокучива, *Бестијаријуми* предлажу поново успостављање те рајске књиге,

Из свих ових разлога, очекује се да у корпусу нашега рада, који чини француска дидактичка књижевност почев од самих почетака вулгаризације науке (прва трећина XII века) до почетка XIV века, свет буде схваћен као место које је створио Творац, које даје повода за верску и моралну поуку.

1.1. Статус хибрида у средњовековној дидактичкој књижевности

Поставља се питање какав је био статус хибрида, као застрашујућих, штавише ружних бића, у овако хармонично постављеној средњовековној визији универзума. Подсетимо да су бројна ружна бића настањивала средњовековне споменике – довољно је подсетити се украса на готским катедралама, на маргинама и иницијалима рукописа, минијатурама... У истраженом корпусу, хибрида има доста: грифон, мантикора, сирена, инокентаур и др. И ова бића била су честа у ликовним представама у средњем веку: на илуминацијама и иницијалима рукописа, у пластици итд. На Слици 3 и 4 дати су примери из пластике манастира Студеница, који сведоче о универзалности оваквих приказа у средњовековном стваралаштву.



Слика 3. (лево) Хибридно биће. Манастир Студеница. Извор: Душан Новаковић, *Студеничка пластика (са благословом игумана манастира Студеница архимандрита др Тихона Ракићевића)*, приватна фото-архива.

Слика 4. (десно) Грифон. Манастир Студеница. Извор: Душан Новаковић, *Студеничка пластика (са благословом игумана манастира Студеница архимандрита др Тихона Ракићевића)*, приватна фото-архива.

изгубљене на самом прагу постојања: они су њена репродукција, и, попут фиктивних слика њеног одблеска, они су и огледала покривена хијероглифима, у којима поново сија сунце невидљиве снаге Речи кроз блистави сјај минијатура.“ (превод М. П.)

Застрашујуће и ружно имали су значајан статус у средњем веку. Штавише, још из хеленистичког раздобља, у ученим списима и у уметности приказивало се нешто што је ретко, чудновато, различито од осталог, неуобичајено, нешто што измиче поретку (Драгојловић, 1968: 3–5). На тај начин, посредством неких грчких списа преведених на латински, неуобичајено, ружно и застрашујуће ушли су у књижевност и културу средњег века. Томе су допринели и текстови настали компилацијом, каква је обимна Плинијева енциклопедија *Познавање природе* (*Historia naturalis*) из I века, у тридесет седам томова, као и Солиново дело *Збирка спомена вредних ствари* (*Collectanea rerum memorabilium*) из III века, која је најзаслужнија за велику заступљеност чудеса у средњовековној култури. У хришћански универзум у потпуности их је укључио Исидор Севиљски, визиготски учењак из VII века, који је у своју енциклопедију *Етимологије*, која је постала водећи учени спис средњег века, увео и систематизовао елементе из античке културе, али са експлицитним хришћанским тумачењима. Не заборавимо да су и у преводима *Библије* могла да се нађу необична бића, пореклом из паганске антике.

За привилеговани статус ружног у средњем веку значајан је утицај апофактичког богословља, који је истакао Јохан Скот Ериугена у IX веку (*Expositiones in Hierarchiam Coelestem*), а који је пореклом из *Небеске хијерархије* псеудо-Дионисија Ареопагите (II век). Наиме, према идеји апофактичког богословља, тзв. неслични симболи (нпр. ружни симболи који указују на привилеговану појаву, какав је тетраморф који указује на Бога), као тежи за разумевање, чак и недокучиви, имају веома висок значај у разумевању узвишених појмова. Иако, дакле, мање лепи и мање хармонични од тзв. сличних симбола, они, својом тајновитошћу, још више доприносе величини идеје коју представљају (Замбон 1986–87: 129–130). Исто тако, у *Држави Божјој* (*De civitate Dei*, XVI, 1, 8, 2), Св. Августин подвлачи да људи и народи који су ружни, нескладни или изопачени само доприносе општем поретку, зато што као елемент доприносе складу целине:

[И]сто објашњење које се наводи за чудновата рођења људи међу нама, може се навести и за неке чудновате народе. Бог је доиста Творац свега и Он лично зна гдје треба или је требало нешто створити, знајући од којих се делова ткаје, сличних или различитих, љепота васељене. Онај, међутим, који не може увидјети целину, изненађује се (чуди се) наводном изобличеношћу појединог дијела, јер не зна како се он слаже и односи према цјелини (Еко, 2007: 47).

Слично, у делу *О реду* (*De ordine*, IV, 12–13) Св. Августин истиче да ружне појаве доприносе поретку и издвајању лепог од ружног:

Самим тим што ружне ствари стоје на себи примереном месту, оним лепшим је додељено лепше место, које заслужују. [...] У песништву су били чести случајеви језичких неправилности и варваризама; песницима је, међутим, било драже да такву појаву оправдавају, називајући је стилским средством и песничком слободом, него да се клоне очигледних грешака; али ако поезију лишиш тога, сви ћемо осетити недостатак дражи и ужитка. Ако, са друге стране, много таквог нагомилаш на једно место, презрећу га као претерано, извештачено и неумесно. [...] Тако сам поредак који усмерава и обуздава те ствари неће дозволити ни да буду саме собом пренаглашене, нити да их уопште не буде. Један приземни и готово неуглађени говор истаћи ће ће узвишене и љупке детаље управо смењујући се са њима (Еко, 2007: 47).

Не треба заборавити ни да су ови необични примери били упечатљиви за проповедање: беседу или поглавље из бестијаријума које упозорава на значај неке врлине или упозорава на опасност од порока далеко је лакше запамтити него да су саопштене неким једноставним примером, тим пре што је већина људи била неписмена у средњем веку. Хибриди су у том смислу служили да подстакну радозналост, дивљење, да истакну постојање општег реда у односу на хаос.

Може се направити разлика између хибрида са деловима тела животиња и са деловима тела људи. Наиме, у средњем веку разлика између људи и животиња сматрала се непремостивом, будући да је човек створен према лику Божјем (1 Мој 1, 27). У средњовековну дидактичку књижевност, посредством дела из позне антике, ушло је пуно необичних народа, хибридних или само чудноватих, који су приказивани најчешће у космографским списима. Св. Августин се, у делу *Држава божја* (XVI, 1, 8, 2), запитао да ли су и хибриди људи, тј. да ли су Адамови синови и она бића која имају делове тела човека и неке друге животиње, и закључује да се могу сматрати људима, али да треба бити опрезан пошто постоје две крајности: појединци, а не народи, који имају неко необично обележје, и животињске врсте (мајмуни) које подсећају на људе, али не припадају људској врсти. Подсетимо да је средњовековна визија света била панкалистичка (Еко, 2004: 131–153): наиме, према Библији, Бог је био задовољан ониме што је створио (1 Мој 1, 31). У хришћански универзум хибридне народе са деловима тела човека укључио је Исидор Севилски у XI књизи *Етимологија*.

2. СИРЕНА У ФРАНЦУСКОЈ ДИДАКТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XII И XIII ВЕКА: ПОРЕКЛО, ОПИС И СИМБОЛИКА

Један од симбола пореклом из паганске антике показао се као веома плодотворан и дуговечан. Наиме, као створење које отелотворује особине непожељне у хришћанству – женску заводљивост, сладострашће, уживање у овоземаљским задовољствима, притворност, ласкање – сирена се успешно наметнула као тема и упечатљиви мотив у беседама и списима ранохришћанских писаца, почев од грчког списа *Физиолог*, који је доживео огромну популарност, чему је допринео и његов рани превод на латински језик (у IV веку), а потом и преводи на вулгарне језике. Како истичу Фарал (1953) и Леклер-Марксова (2014), сирена је у раном хришћанству била веома заступљен симбол, један од најпопуларнијих од свих који су преузети из паганске антике. Узрок томе је велика присутност Хомеровог дела у хеленистичкој култури, али и прича која се лако дала укључити у хришћанско учење: Одисеј као мудрац одолева нападима заводљивог и ласкавог погубног женског бића. Овај мизогини симбол лако се и сликовито укључио у ранохришћанска учења.

2.1. Сирена у античкој књижевности и култури и у преводима Библије

У француској средњовековној дидактичкој књижевности, нарочито у бестијаријумима, сирена се нашла зато што се јавља у преводима Библије. Наиме, грчки спис *Физиолог*⁴, од кога су касније настали бестијаријуми, имао је за циљ да типолошки објасни егзегетама животиње које се појављују у Библији (Faral, 1953: 437; Замбон, 1986–87: 122). Сирене се јављају зато што се оне налазе у Јеронимовом преводу Библије. Наиме, превод старозаветног стиха *Ис 13, 21–22* у Вулгати садржи необична и хибридна бића: „21. Sed requiescent ibi bestiae, et replebuntur domus eorum draconibus, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi; 22. et respondebunt ibi uluae in aedibus eius, et sirenae in delibris voluptatis“⁵. Нека од ових бића нису постојала у хебрејском оригиналу. Како запажа Фарал, Јероним је на овоме месту превео хебрејски оригинал речју „сирене“, док је исту реч, на другом месту (*Ис 43, 20*), превео речју „змајеви“ (*dracones*) (Faral, 1953: 435)⁶. Енциклопедиста Исидор Севилски укључио их је, са хришћанском морализацијом, у своје *Етимологије* (XI, iii, 30).

⁴ О жанру бестијаријума и о *Физиологу* као претку овога жанра в. McCulloch 1962: 15–44, Pastoureau 2011, Панић 2014: 68–72.

⁵ Ове стихове наводимо према McCulloch 1962: 166.

⁶ О сирени у преводима Библије упућујемо на: Faral 1953: 434; Leclercq-Marx 2014.

У антици, сирена је приказивана првенствено као хибрид жене и птице, или није описивана⁷ (Leclercq-Marx, 2014), а морфологију жена-риба добила је, према Фаралу, у *Liber monstrorum* насталој између VII и IX века у некој англосаксонској земљи (Faral, 1953: 454–457). У њој се сирена приказивала као чудовиште које је до пупка жена, са рибљим репом испод њега, урођеним у воду. Фарал (1953: 476–478) објашњава ову промену изгледа сирене контаминацијом са морским чудовиштем Сцила, из Вергилијевих Буколика (VI, 75) и III књиге *Енеиде*.

У традицији *Физиолога*, сирена је често приказивана у истом поглављу са још једним хибридним бићем, инокентауром⁸. Реч је о хибриду који има предњи део тела човека, а задњи део тела магарца. У *Физиологу* и бестијаријумима, тумачен је као алегорија лицемерја. Леклер-Марксова објашњава да су ова бића постојала у истом библијском стиху у ранијим грчким и латинским преводима *Библије* (*Ис* 13, 21–22 и *Ис* 34, 13–14), па су од раног хришћанства и хеленистичке књижевности приказивани заједно (Leclercq-Marx 2005: 169–171).

2.2. Сирена у француским средњовековним бестијаријумима

Осим животиња, у бестијаријумима се приказује неколико биљака (мандрагора, дрво *передиксион*, дрво са птицама), каменова (дијамант, бисер, ватрено камење) и хибрида (сирена, инокентаур, харпија, кентикора...). Како примећује Лефеврова, хибриди у овим списима нису приказивани као резултат неке метаморфозе, већ су, као бипартитна бића, приказани одмах у својој пуној монструозности, која не изгледа као да је резултат или тренутна фаза неке трансформације (Lefèvre, 1985: 215). Према наводима Џемс-Раулове, Ж. Воазене је установио да скоро половина животиња у *Физиологу* припада копненим животињама, те да има 36% птица (Voisenet, Jacques. 1994. *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, p. 109, наводимо према: James-Raoul 2002: 178). Џемс-Раулова истиче да постоје разлике између приказа сирене у различитим списима (о томе ће бити речи ниже у чланку), али да је она генерално приказана као морско биће. Слична ће тенденција бити и у француским бестијаријумима, који су настали из традиције латинског *Физиолога*.

Фигура сирене се јавља у свим француским средњовековним бестијаријумима (*PT*, XV; *G*, V; *GN*, XII; *PB*, XI; *PPB*, XXIII; *RF*, 12, 13, 14, 16, 18; *BC*, §3). Наведимо пример из *Бестијаријума* Пјера де Бовеа:

⁷ У *Одисеји* (XII певање) Хомер их није описао, а Овидије их је у *Метаморфозама* (V певање) описао као бића са одликама жене и птице.

⁸ И у српском *Физиологу* (в. Ф, 444).

Исаија вели: „Сирена, демон, јеж и полумагарац почивалиште ће наћи у дворима њиховијем“. Nonocentor кога и sagittarius зову, такво је име добио јер је пола човек а пола магарац. Људи су њему налик створени, јер једно срце имају а речи дволичне, то јест са предње стране добро казују, са стражње зло.

Физиолог вели да је сирена створена да до пупка личи на жену, а да је у доњем делу тела свога налик птици. Сиренин је пој тако умилан да подмукло обузима оне што морем плове: намами их себи силном милошћу своје песме и толико им помути ум да заспу. Кад их види где спавају, баци се на њих те их убије. Није ли тако и са онима који се успављују у богатствима и задовољствима овога света, а које противници њихови, а то су ђаволи, убијају. Сирене симболизују жене које мушкарце привлаче и убијају их ласкањем својим и речима претворним, док их у сиромаштво не отерају или у смрт. Крила сиренина јесу љубав у жене, коју она лако даје и натраг узима (ЛБ, 74).

Као што се може видети, описани су морфологија сирене и њени поступци, а она је протумачена као симбол, ради морализације.

У природњачком делу поглавља ових бестијаријума (тзв. *природи*) приказане су морфолошке карактеристике. У *PT* као најстаријем од њих, приказана је као хибрид жене, птице и рибе (ст. 1365–1368), слично и у *GN*, чији латински изворник потиче из исте латинске традиције *B-Is*⁹ (ст. 995–1001). У *PB*, који потиче из исте латинске традиције, описана је, међутим, као хибрид жене и птице (7–8). У *G*, који потиче из латинске бестијарне традиције *Dicta Chrisosostomi*, приказана је као хибрид жене и рибе (ст. 305–307). У *RF*, *PPB* и *BC* набројане су три врсте сирене, од којих су две спој жене и рибе (без описивања разлика између ове две врсте), а трећа спој жене и птице.

У *Љубавном бестијаријуму*, сирена је приказана са музичким инструментима. Из тих разлога, слично је приказана и у бестијаријумима који су из њега настали: као у *RF*, и у *PPB* и *BC* једне свирају трубу („buisine“), једне харфу, а треће певају.

У природњачком делу поглавља, приказане су већ познате сцене сирене: оне су бића са мора, која заводе морнаре својом сласном песмом, те морнари губе контролу над лађом. Сирене их успављују (*PT*, *BC*, *RF*), а после тога и убијају (*G*, *GN*, *PB*, *RF*, *PPB*, *BC*); штавише, у једном спису комадају и прождиру тело морнара (*G*, ст. 320). У *BC* није спецификовано да је реч о морнарима. Неки списи истичу сласт песме сирене (*PT*, ст. 1370;

⁹ Реч је о латинском *Физиологу* верзије В, којој су додати подаци из Етимологија Исидора Севилског.



Слика 5. (лево) Сирена. (*Bestiaire latin*, Paris, BNF, Ms. latin 24951B, fol. 44, око 1230, извор: Pastoureau 2011: 188–189)

Слика 6. (десно) Сирене са музичким инструментима (Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour rimé*, Ms fr. 412, fol. 8 v., око 1330, BNF), извор: <https://faidutti.com/blog/licornes/2021/07/15/la-licorne-et-la-sirene> [25. 2. 2022]

G, ст. 308–310; GN, ст. 1002; PB, XI, 9; PPB, XXIII, 15–16), а неки наглашавају уживање морнара у тој песми (G, ст. 315; GN, ст. 1007). Као разлог сирениног завођења, аутори наводе њену жељу за разонодом (PT, ст. 1369) или њену склоност ка обмани (PB, XI, 9; PPB, XXIII, 15).

У тумачењу (*senefiance*), као другом делу бестијарног поглавља, у складу са поетиком овог жанра, особине приписане сирени протумачене су као симбол притворне опасности и дају се експлицитне поуке хришћанину како да поступа. С обзиром на то да зооморфни симболи нису исто тумачени у свим делима која припадају традицији *Физиолога*, и овде се задржала та особина, те у обрађеним бестијаријумима постоји различита интерпретација симбола сирене. Но, она је увек негативна. Тако, аутори бестијаријума упозоравају на опасност од порока. Гијом Нормандијски их набраја: сладострашће, угађање телу, прождрљивост, пијанство, лак живот, богатство, тежња за лепим женама и снажним коњима, за високим рангом у друштву и за лепом одећом (GN, ст. 1021–1026). Филип де Таон, Пјер де Бове и псеудо-Пјер де Бове упозоравају на опасност од богатства (PT, ст. 1377–1378; PB, XI, 12–14; PPB, XXIII, 21–23), а Жервез од уживања у глуми и игри (G, ст. 321–324).

У два бестијаријума, Пјера де Бовеа и псеудо-Пјера де Бовеа, нашла се и експлицитна мизогинија (PB, XI, 14–18; PPB, XXIII, 23–27). Наиме, после упозорења од богатства као опасности, у тумачењу се упозорава и на опасност од жена, на њихову превртљивост, лажљивост, ласкање,

манипулативност; као што је раније цитирано у овом поглављу рада, мушкарац који потпадне под њихову моћ може завршити у сиромаштву или чак бити отеран у смрт. Од свих француских бестијаријума, једино се овде упозорава експлицитно на погубни утицај жена на мушкарце (Панић 2014: 77), што је карактеристика средњовековне мизогиније. Једино се, дакле, овде види отворена мизогинија у бестијаријумима.

За разлику од традиционалних бестијаријума, у *RF* и у *BC* нема експлицитног симболичког тумачења у складу са религијом, нити морализације, што у великој мери обнавља жанр, али у извесној мери наговештава и његов крај. У *RF* традиционални симболи из *Физиолога* користе се да се илуструје игра завођења, односно да аутор ситуације из љубави објасни вољеној жени (примаоцу овога дела, као посланице) и да упореди његово и њено понашање са овим, тада веома познатим симболима. Тако, Ришар де Фурнивал пореди себе са морнарима који блажено заспу, не предвиђајући опасност; он је опијен њеном појавом као што су морнари занети песмом сирене. У овоме делу он се навраћа на блажену уснулоост од љубави, која се може показати и опасном (наводи и симбол једнорога). У програм овога дела сирена се савршено укључује, с обзиром на то да Ришар де Фурнивал истиче значај чула у сазнању, а и у љубави. У *BC* сирена је само описана, без било каквог тумачења.

2.3. Сирена у француским средњовековним космографским и енциклопедијским списима

Како су сва дидактичка дела о универзуму у средњем веку имала исто покрло (изузетно сужени број списа наслеђених из антике, које смо навели у 1. поглављу овога рада), знања која она износе слична су. Космографски списи, на пример, на почетку приказују облик универзума и Земље, четири елемента од којих су састављени, потом описују Земаљски рај (смештен, према тадашњим веровањима, на Далеки Исток), те три тада позната континента (Азију, Европу и Африку) и описују чудеса (*mirabilia*) свакога од њих, нарочито Азије. Очекивано је било, штавише, наићи на што више описа невероватних бића, нарочито човеколиких хибрида: као најутицајнији средњовековни извор на латинском језику, *Етимологије* Исидора Севилског их набрајају (XI књига), те их укључују у хришћански универзум поучним елементима. Подсетимо да Солинова *Збирка спомена вредних ствари* такође приказује Азију, првенствено Индију, као место настањено бројним необичним хибридним бићима.

Стога не изненађује сличан приказ у два космографска дела француске средњовековне дидактичке књижевности: *Мапе света* (*Mappe monde*) Пјера де Бовеа и *Слике света* (*L'Image du monde*) Госуена из Меца. Настала нешто

раније (најкасније до 1218. године), *Мапа света* садржи више елемената који потврђују веру његовог аутора у средњовековни симболизам. Са друге стране, пошто је настало касније (средином XIII века), енциклопедијско дело Госуена из Меца представља суму знања, насталу први пут на вулгарном језику (Panić 2020: 143–144), и, што је веома значајно, показује отклон према алегоричном тумачењу појава из природе. Ова тенденција се јавила средином XIII века у Француској, као последица превода бројних научних дела са арапског језика, из разних дисциплина: зоологије, оптике, медицине, математике... Арапски аутори били су, наиме, преводиоци и коментатори научних дела пореклом из грчке антике, између осталих и Аристотелових дела о животињама. Кључна њихова иновација у односу на раније периоде дидактичке књижевности јесте то што се природа није посматрала као полазишна тачка за алегоријско тумачење и моралну поуку. Средњовековни зооморфни симболи су, тако, престали да буду повод за експлицитну морализацију.

Слично се десило и са сиренама. У *М* се не описују, али су приказана бројна друга необична бића. У *Слици света* Госуена из Меца, приказане су у оквиру поглавља посвећеног рибама Индије (француски енциклопедиста је, наиме, животиње набрајао и описивао поделивши их према континенту на коме живе). Ту их је описао као девојке до пупка, које испод њега изгледају као рибе, а имају крила птице. Госуен наставља описујући њихову лепу песму, и недоумицу око њихове морфологије: наводи да једни кажу да су рибе, а други птице и да лете морем (*IM*, 126–127). Видимо, дакле, да су сирене укључене у опис далеких крајева, али да он није продубљен моралним значењем. Сирене су, дакле, само део чудесног декора непознатог Истока, те се ни по чему не разликују од бројних других чудноватих бића приказаних у тим списима. У XIII веку, дакле, опада симболичка димензија средњовековне зоологије и космографије, а расте жеља за приказивањем разноликог живог света и географских крајева, додуше само у границама тадашњег схватања света: непостојећа бића приказана су заједно са постојећим, а сва заједно требало је да славе савршенство Творца.

У том смислу, још је јаснији случај ученог дијалога *Пласид и Тимео*, насталог крајем XIII или почетком XIV века. У овом спису аристотеловског духа, непознати аутор настоји да прикаже разне појаве у природи и да их објасни, кроз дијалог филозофа Пласида и ученика Тимеа. Како уочава приређивач дела К. Томасе, јасна је жеља аутора да елиминише, из описа природних појава и разматрања о њима, све елементе хербаријума, бестијаријума и лапидаријума, као повлашћених места морализације (Thoasset, 2002: 7). То се објашњава јасним отклоном према значају симболичког тумачења појава из природе. Из тих разлога је део посвећен животињама изузетно мали, штавише не приметан (*PeT*, §170–171): у овом делу укратко је описан

слон (који је био стални становник бестијаријума, а и у Плинијевом *Познавању природе* заузимао је значајно место: антички енциклопедиста га је поредио са човеком), што је у некој мери ослањање на традицију. Потом су набројане животиње које је створио Творац: коњи, магарци, говеда, овце, лавови, медведи, дивље звери, домаће животиње, ситни глодари. Овде, по избору и редоследу набрајања животиња, у потпуности се ограђује од традиционалних бестијаријума. У традицији *Физиолога*, наиме, углавном нема домаћих животиња, а оне које су набројане нису ни по ком критеријуму груписане (осим ретких изузетака, који не заступају цео бестијаријум). Овде нема привилегованих симбола из *Физиолога*, најзаступљенијег зоолошког списка средњег века: феникса, једнорога, пантера, грифона и сл. Штавише, једина животиња о којој се темељније расправља јесте слон, такође веома заступљени симбол *Физиолога* и бестијаријума, али о њему очито није реч из морализаторских намера. Саговорници овога дијалога једноставно одустају од теме бестијаријума. За сирене, као фантастично биће обојено морализаторским конотацијама, у овоме спису нема места.

3. ЗАКЉУЧАК

На основу изложене анализе, долазимо до закључка да је сирена, иако непостојеће и хибридно биће, штавише пореклом из паганске антике, била потпуно адекватно укључена у хришћански универзум у француској дидактичкој књижевности XII и XIII века. Поред других хибрида, сирена је само доприносила општој поруци средњовековне дидактичке књижевности, а то је да је створени свет хармонично место које функционише према законима Творца. Како је човек средњег века био позван да у природи пронађе систем симбола, пренесени језик Божјих речи који подучава истинама верске и моралне природе, пример сирена је том позиву у потпуности доприносио, необичном морфологијом ових бића и морализацијом која је проистицала из традиције овог симбола.

ЛИТЕРАТУРА

Извори и скраћенице:

- BC – Ham, Edward B. (éd.). 1939. The Cambray Bestiary. *Modern Philology*, XXXVI (3). 225–237.
- G – Meyer, Paul (éd.). 1972. Le Bestiaire de Gervaise. *Romania*, I (1), 420–443.
- GN – Hippeau, Célestin (éd.). 1852. *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*. Caen: A. Hardel.
- IM – Prior, Oliver Herbert (éd.). 1913. *L'Image du monde du maître Gossouin, rédaction en prose*. Lausanne: Librairie Payot et Cie.
- PB – Mermier, Guy (éd.). 1977. *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte)*. Paris: A. G. Nizet.
- M – Angremy, Anne (éd.). 1983. *La Mappemonde de Pierre de Beauvais*. *Romania*, CIV (415–416), 316–350, 457–498.
- ПБ – Из Бестијаријума Пјера де Бовеа (превео са француског Милојко Кнежевић). *Градац*, XIII–XIV (73–75), 74–75.
- PPB – Baker, Craig (éd.). 2010. *Le Bestiaire, Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*. Paris: Honoré Champion.
- PeT – Thomasset, Claude Alexandre. (éd.). 1980. *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*. Paris: Droz.
- PT – Walberg, Emmanuel (éd.). 1900. *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*. Lund: H. J. Möler, Paris: H. Welter.
- RF – Bianciotto, Gabriel (éd.). 2009. *Richard de Fournival. Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*. Paris: Honoré Champion.
- Ф – Јовановић, Томислав (ур.). 2000. Фисиолог. У Јовановић, Т. (ур.), *Стара српска књижевност: хрестоматија*. Филолошки факултет: Београд, Нова светлост: Крагујевац, 437–460.

Критичка литература:

- Dragojlović, Dragoljub. 1968. *Fiziolog u Srba*. Beograd: Filozofski fakultet. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Eko, Umberto. 2004. *Istorija lepote*. Beograd: Plato.
- Eko, Umberto. 2007. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
- Замбон, Франческо. 1986–87. Теологија бестијаријума. *Градац*, XIII–XIV (73–75), 121–134.
- Faral, Edmond. 1953. La queue de poisson des sirènes. *Romania*, LXXIV (4), 433–506.
- Gregory, T. 1999. Nature. In J. Le Goff et J. Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris: Fayard, 806–820.
- Hugonard-Roche, H. 1997. Cosmologie. In A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*. Cambridge: James Clarke & Co. Ltd., Paris: Éditions du Cerf, Rome: Città nuova, 403.
- Croombie, A. et J. North. 1999. Univers. In J. Le Goff et J. Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris: Fayard, 1150–1165.
- James-Raoul, D. 2002. Inventaire et écriture du monde aquatique dans les bestiaires. In D. James-Raoul, C. Thomasset (éd.), *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Âge*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 175–226.
- Leclercq-Marx, J. 2005. La sirène et l'onocentaure dans le *Physiologus* grec et latin et dans quelques bestiaires: le texte et l'image. In B. Van den Abeele (ed.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 169–182.

- Leclercq-Marx, Jacqueline. 2014. *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Доступно на: https://koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx_la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4389 [25. 2. 2022]
- Lefèvre, S. 1985. Polymorphisme et métamorphose. Les mythes de la naissance dans les bestiaires. In L. Harf-Lancner (éd.), *Métamorphose et bestiaire fantastique du Moyen Âge*. Paris: École normale supérieure des jeunes filles, 215–246.
- Lucken, Christopher. 1994. Les hieroglyphes de Dieu: la *demonstration* des Bestiaires au regard de la sénéfiance des animaux selon l'exégèse de Saint Augustin. *Compara(i)son*, 1, 33–77.
- McCulloch, Florence. 1962. *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Панић, Марија. 2014. Женскост у средњовековној зооморфној симболици: грлица, сирена и хијена у француским бестијарима. *Филолошки преглед*, XLI (1), 67–84.
- Panić, Marija. 2020. La zoologie dans *l'Image du monde de Gossouin de Metz*. *Filološki pregled*, XLVII (2), 139–148.
- Pastoureau, Michel. 2011. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil.
- Petrović, Đorđe. 1972. *Kompozicija arhitektonskih oblika 1*. Beograd: Naučna knjiga.
- Popović, Una. 2019. Sveti Avgustin o jeziku i znakovima. *Arhe XVI* (32), 123–140.
- Schmitt, Jean-Claude. 2008. Quand la lune nourrissait le temps avec du lait. Le temps du cosmos et des images chez Hildegarde de Bingen (1098–1179). *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art. Hors-série* (1). Доступно на: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/874> [25. 2. 2022].
- Strubel, Armand. 2002. *'Grant sénéfiance a': allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion.
- Thomasset, Claude. 1982. *Commentaire du dialogue de Placides es Timéo: une vision du monde à la fin du XIIIe siècle*. Genève: Librairie Droz.
- Zink, Michel. 2006. *Nature et poésie au Moyen Âge*. Paris: Fayard.

Marija Panić

**LES HYBRIDES DANS LA LITTÉRATURE DIDACTIQUE FRANÇAISE
DU XIIIE ET DU XIIIIE SIÈCLE EN TANT QU'UNE FORME
DE LA DISHARMONIE DANS L'HARMONIE : L'EXEMPLE DES SIRÈNES**

Résumé

Ayant pour but de représenter la perfection du monde créé par Dieu, la littérature didactique médiévale décrivait les hybrides hérités de l'Antiquité, tout en les incluant dans l'univers chrétien par la moralisation explicite. L'exemple de la sirène, figurant dans les bestiaires et ouvrages cosmographiques du XIIe et XIIIe siècle, prouve que ces êtres hybrides étaient utilisés comme tous les autres animaux dans le programme d'écriture de ces ouvrages : leur physique devait émerveiller le lecteur chrétien, tandis que la moralisation explicite avait pour but de l'édifier. En dépit de leur aspect bizarre, ces hybrides n'étaient pas vus comme éléments perturbateurs du système, mais plutôt comme une autre forme de la manifestation de la perfection divine.

Mots-clés: sirène, hybride, harmonie, Physiologus, symbole, littérature didactique médiévale

UDC 7.071.1 : 165.1

STVARANJE UMETNOSTI – OD PERCEPCIJE DO BESKRAJA**Anastasija Kocić**

Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Interdisciplinarne studije, Beograd, Srbija
annix997@gmail.com

Sažetak

Priloženi rad bavi se problemom percepcije i razumevanjem okoline i onih koji postoje u njoj kroz prizmu umetnika i njegovog procesa stvaranja. Trenutak kreiranja (stvaranja), kada autor hrabro uskoči u vrtlog iluzije i izgubi se u beskonačnoj avanturi, podseća da su pretpostavke koje ima o svetu i ljudima koji ga okružuju ponekad samo percepcija. U početku se nazire samo tačka koja lebdi menjajući svoje konture i poprimajući sebi svojstven oblik, a kasnije uloženi trud, vešto i sa puno ljubavi sjedinjen sa poštenjem i čvrstim karakterom, oslobađa toplinu ličnosti koju je oformio. Pokušaj izlaska iz tišine nastao je iz potrebe da se jedno iskustvo, jedan doživljaj sveta, podeli sa drugim bićem. Kada se na jednom mestu nađu bogata imaginacija i britak um, nastaju dela poput praska misli koje stvaraju pritisak težnjom da se oslobode, a ono što ih povezuje je otisak duše umetnika i umetnosti.

Ključne reči: kreacija, percepcija, stvaranje, imaginacija.

Pitanja o stvaralaštvu (Zašto umetnici stvaraju? Za koga stvaraju?) u suštini su pitanja bez odgovora. Jer svaki umetnik ne samo da ima svoje shvatanje stvaralaštva već i svoja pitanja o njemu. Niko ne može da dodirne samu suštinu stvaralaštva. Bez slobode stvaralaštva nijedna umetnost ne može da postoji, jer njeno odsustvo obezvređuje umetničko delo i čini da, bez obzira na svoje fizičko postojanje, zapravo ne postoji. Sposobnost izražavanja osećanja, nijanse, misli, percepcije nagomilaju se u duši umetnika, dovodeći ga do eksplozije savršenstva ili njegovog potonuća. Umetnik stvara i otkriva nam svoju dušu navodeći i druge da stvaraju¹. O samoj percepciji umetničkog dela, Milan Uzelac govori:

Za veoma kratko vreme postao nam je stran način percepcije umetničkih dela kakav je bio karakterističan za epohe koje su mu prethodile, ali, danas smo se jednako udaljili i od onih načina viđenja sveta i stvari u njemu na kojima smo bili doskora vaspitavani. Naime, činilo se da pripadamo novom vremenu, novom svetu koji se gradi i izrasta pred našim očima – i sada se sve to odjednom srušilo (Uzelac, 2010: 5).

Mišić citira Vasilija Kandinskog i govori kako je u traktatu *O duhovnom u umetnosti* svako

umetničko delo dete svog doba, a često je i roditelj i uzor naših emocija. Na taj način nam želi poručiti da kulturno razdoblje stvara umetnost koja se nikada više ne može ponoviti (Mišić, 2017: 33).

¹ Tarkovski, A. 1986. Andrej Tarkovski – Lepota je simbol istine, *Figaro*. Dostupno na: <https://pulse.rs/lepota-je-simbol-istine/>

Ako nam svojim slikama umetnik, poput Pikasa, kaže: „Ja ne tražim, ja nalazim”, verujem da su njegova dela pronašla nas kao deo mistike života koju umetnost čini vidljivom. Nekada svoj umetnički izraz umetnik postiže nečim izostavljenim, često prečutanim, kako bi posmatrač sve to nadgradio imaginacijom. Otkrivši da ljudsko oko teži da dočrta i upotpunjuje sliku dajući joj konačni utisak, i Leonardo je voleo tu nedovršenost kako bi je neponovljivom harmonijom zajedničke sudbine pronašli nesavladanu i rođenu iz iste teskobe... Ako je umetnik ulazak u „hram harmonije i misterije stvaralaštva“ morao da plati titaškim bolom, onda će i posmatrač biti uzdrman vrtoglavicom inspiracije. Umetnost treba da stvori sklad celine, a umetnik mora da poseduje zdrav impuls koji se širi u koncentričnim krugovima, a ne da se stiče utisak kao da je napadnut virusom koji se širi i osvaja životnu scenu. Deo umetnikove duše nalazi svoj put u posmatračev unutrašnji život vibracijom osećanja pokazujući svoju unutrašnju moć. Umetnik želi da se oslušne iznutra².

Umetnik, zavisno od toga kakva je osoba, ima svoju vibraciju. Svesno ili nesvesno on je utiskuje u svoje delo, udahnuje svoju dušu. Promatraču se delo može svideti ili ne, zavisno od toga kako je na njega delovalo, tj. kako je delo „osetio“. Da li je s njim rezoniralo ili ne, tj. jesu li delo (umetnik) i posmatrač na istoj talasnoj dužini? Kako duša ne bi ogrubela, još dublje pala u svet materije (videći ga kao jedini konačni) potrebna joj je umetnost da je uzdigne. Potrebni su nam umetnici kao proroci koji će nas buditi, podsećati na našu pravu (duhovnu) prirodu (Jović, 2017: 76).

Moguće je nadovezati se na jednostavnu i efektnu sentencu umetnika Thea Van Doesburga koji kaže da „umetnici ne pišu o umetnosti već iz umetnosti“³, koja implicira neizbežno prisustvo tragova umetnosti, tragova „sredine“, koja je umetniku sveta, u kojoj on živi, i gde god da se makne, za njim ostaju tragovi (njegove) umetnosti. Ali, on ih ne ostavlja samo nesvesno mimo svoje volje, poput putokaza, već najvažniji od tragova umetnosti nastavlja da živi u umetnikovom kreativnom impulsu. Tako iza njegovog „oštrog“ pera zapravo ostaje vidljiv trag „meke“ četke, trag koji, ako ga sledimo, vodi duhovnom svetu, onom što je već stvoren i „naslikan“. Umetnik zapaža, otkriva i pokazuje principe života, svu složenost životnih procesa koju vidi u uzajamnim odnosima. Zaigran senkama, autor ne vidi svetlost, teži da projekcijom misli izbegne realnost sa istovremenom željom da u svetu silueta koje ga okružuju stvori kontrast između svetla

² Mišić, V. 2017. Vizualna reprezentacija glazbe u slikarstvu Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistre. Rijeka: Filozofski fakultet. Dostupno na: <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:859>

³ Mijušković, S. 1998. Od samodovoljnosti do smrti slikarstva, Beograd: Geopoetika. 6. Dostupno na: https://monoskop.org/images/e/e1/Mijuskovic_Slobodan_Od_samodovoljnosti_do_smrti_slikarstva.pdf

i tame. Prolaze u mimohodu ljudi senke i ljudi bez lica, degradirane individue sa egzistencijom pod znakom pitanja. Otušena bića lutaju bez radosti ili osećaja, izbrisanog pamćenja, a za sobom ostavljaju sluzav trag čovečnosti. Umetnik naizgled miran i spokojan, sa vidljivim sukobom emocija, crpi inspiraciju... Pograva se pogledom dok svetlosni prelaz, naizgled ničega, prelazi u prepoznatljiv oblik... Potezima četkica prenosi prizore na platno, nadolazećom snagom izražajnosti primoran je da prelazi granice percepcije vizuelnog balansirajući na granici realnosti. Pomera ustaljena gledišta umetnosti, menja filozofiju života i optičkih varki. Rastvara boju ili sivilo života, raspršuje čestice besmisla ili je to ipak besmisleni život koji prolazi u prostom bitisanju u jednom sivom ateljeu velegradskog predgrađa. Kroz ljudske prostore svesti provlači niti. Tragom senki nastaju grube skice, bezbroj krokija, mistični i intrigantni lajtmotivi integrisani u skladnu celinu ili veliki stvaralački prasak boja i oblika. Ti pokušaji se uglavnom završavaju kao puke fantazije bljeska sjajnog, užarenog svetla, kao produkt unutrašnjeg konflikta koji identifikuje trenutak i ostavlja lični pečat. Traganje za osvetljavanjem „rukopisa“ umetnika i njegovo prelamanje na umetničko delo se projektuje kroz doživljaj umetničkog simbola.

U početku se nazire samo tačka koja lebdi menjajući svoje konture, poprimajući sebi svojstven oblik. Mešaju se san i java, mašta i želja, seta i očaj... Njen izraz postepeno poprima nadrealno ispunjavajući se izmaglicom zloslutnog sivila, neuhvatljivog i zastrašujućeg bezličja. Naslućuje se opasnost, naglašava misterija. Pokušaj izlaska iz tišine nastao je iz potrebe da se jedno iskustvo, jedan doživljaj sveta, podeli sa drugim bićem. Razlog ćutanja su protivurečnosti, sreća, smeh i ljubav koju smenjuju patnja, strah, suze i košmari. Pokret je sveden na suštinu. Ponirući u elemente podsvesnog, stvaralac razbija okvire konvencionalnog, otkrivajući najskrivenije tajne čovekovog unutrašnjeg bića i balansira moćima duše koje ga sačinjavaju, uobraziljom i razumom.

Kroz harmoničan odnos sa razumom beleži neuhvatljivo, čistotu ljudske duše i neraskidivu sjedinjenost u ljubavi. Ideja uma, kojoj ne može biti adekvatan ni jedan opažaj, ostavlja genijalan otisak...

Stoga ta forma nije tako reći stvar nadahnuća ili nekog slobodnog poleta duševnih moći, već je rezultat jednog sporog i čak mučnog ispravljanja, kako bi se uskladila sa mišlju, a da ipak ne postane štetna po slobodu u igri duševnih moći (Kant, 1975: 196).

U samom procesu nastanka dela zgusnuta je čitava umetnikova ličnost ili je to samo jedan segment njegove suštine koju um zaplete u želji da odgonetne najkompleksnije tajne jednog života? Delo ima poreklo u psihičkim i nesvesnim strukturama stvaraoča. Naslućuje se život, često u ograničenom obimu stvaralačkih ideja unutrašnjih tišina neobuzdane sreće, krikova ili šaputanja, besa ili vriska duše, a ostalo je ćutanje i malo mudrosti misaone arhitektonike sa

primesom mirisa prošlog vremena i drevnim otiscima duša koje su ostavile svoje tragove i putokaz umetniku. Vizuelni balans koji formira dinamički ekvilibrijum stoji u jednoj namernoj sprezi sa ekspresivnim gestom čineći neobičnu vezu, koja postavlja pitanja o individualnostima i duhovnim vrednostima, kako u umetnosti, tako i u samom društvu. Visoka estetizovanost, vizualna jednostavnost, pročišćenost i uravnoteženost stvaraoaca stvara niz jedne harmonične celine, a kombinacijom površina i boja često poništava sam prostor koji postaje iluzija ili privid raspoloženja, stvarajući potpuno nov vizualan doživljaj (utisak). Sam doživljaj mora proći kroz „filtriranje“, karakteristično za svaki proces stvaranja objedinjujući i „lepo“ i slobodno. Boja se ne može bezgranično prostirati, ali se može zamisliti ili videti duhom. Takođe, Kandinski se osvrnuo i na gipkost pojedinačnog oblika:

njegova takoreći unutrašnje–organska promena, njegov pravac na slici (kretanje), prevlast telesnog ili apstraktnog u ovom pojedinačnom obliku, sa jedne strane, i sa druge povezanost oblika, koji obrazuju velike oblike i grupe oblika, povezivanje pojedinačnih oblika sa grupama oblika koji sačinjavaju veliku formu celine slike, dalje načela sazvuka ili odjeka svih pomenutih delova, tj. susretanje pojedinačnih oblika (Jović, 2017: 44).

Kada Kandinski govori o elementima slikarstva, uvek govori o njegovim unutrašnjim, duhovnim, sadržinskim vrednostima, o emocijama koje se prenose bojom kao što se misli izražavaju rečima. Boje, linije i forme se harmonično spajaju aludirajući na nadolazeću harmoniju. Umetničko delo tako, putem saglasja, pobuđuje duševno treperenje i istovremenu vibraciju duše koja se budi. Na početku se vidi samo tačkica svetlosti u tami stvarnosti.

Sinergija svetla i oka stvaraoaca, čiji radovi često odišu zavodljivom paletom boja i uravnoteženom kompozicijom, polaze nekada od čiste apstrakcije dolazeći do iznenađujućeg figurativnog preokreta. Uživajući u slobodi koju pritom otkriva i stvarajući osećaj mirnoće, stvaralac istražuje nove kreativne puteve, zadržava jasan osećaj ravnoteže i kontrole koju postiže suprotstavljajući linijama boju i uspostavljajući njihov međusobni skladni odnos. Da li je apstraktni koloristički svet moguće dovesti do savršenstva, ostavljajući iza sebe jedinstven doživljaj promišljanja o svetu koji nas okružuje, stvarajući harmoničnu celinu?

Da li sama „umetnost takođe treba da bude disharmonična/disonantna jer je u tome pretpostavka njene životnosti i delotvornosti, jedino tako ona može, kako bi rekao Kandinski, da neposredno dotakne (takođe disharmoničnu) dušu posmatrača (recipijenta). Potpuna harmonija značila bi prema Kuljbinu smrt, odsustvo vitalnih, dinamičkih sila, a umetnička forma u kojoj bi taj princip prevladao izgubila bi snagu ekspresije i emocionalnog dejstva“. Svesno poniranje stvaraoaca u nesvesno stanje oslobođene duše koja sagledava smisao i suštinu

i nema granicu, poput spirale ćutanja, metamorfozom pojedinca stvara jedan doživljaj. U tekstu *Slobodna umetnost kao osnova života* Nikolaj Kuljbin harmoniju i disonancu smatra opštim pojavama koje važe za ceo univerzum:

Život je uslovljen uzajamnim odnosima harmonije i disonance, njihovom borbom. Harmonija je pravilnost odnosa, simetrija – u prirodi je najčitljivija u kamenju i kristalima; manifestuje se kompaktnošću i čvrstoćom, ali i nepokretnošću. Sila koja spava u kamenju i kristalima miruje, ona je u mogućnosti, potenciji, ali nije delotvorna. Uslošnjanje formi se sprovodi pomoću disonance. Što su forme složenije, to su nepravilnije, u njima silnije zvuči disonanca. Disonantne forme su forme koje imaju ćelije, biljke, čovek, sve što je organskog porekla. Umetnost se, kao i život, ispoljava kroz uzajamni odnos između sazvučja (harmonije) i disonance (disharmonije) (Vučković, 2014: 3).

Slobodna umetnost kao osnova života je Kuljbinov pokušaj da se, kako Mijušković govori:

(preko osnovnih fenomena harmonije i disonance) umetničko iskustvo prikaže kao jedina uzorna forma egzistencije koja vodi duhovnoj transformaciji, oslobođenju kreativnih potencijala čoveka (Mijušković, 1998: 16).

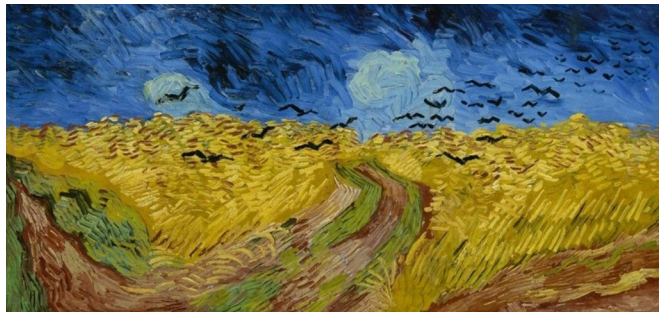
Umetnik utiče na svet oko sebe, menja ga i prilagođava i stremi da ga oboji. Još od praistorije čovek je želeo da utiče na svet oko sebe, da ga menja i prilagođava svojim potrebama. Jedan od tih načina bio je i obojiti ga.

Doživljaj boja subjektivan je jer svako ima svoje omiljene kao i kombinacije istih. Pri harmoničnom slaganju boja postoji puno mogućnosti i sve su kombinacije moguće, a prema Ostwaldovom krugu, kontrastne boje, koje su na suprotnim stranama kruga, čine najizraženiji harmoničan odnos (Henizelman, 2020: 4).

Harmonija boja predstavlja zadovoljavajuće jedinstvo boja, a sam je doživljaj subjektivan, zato ne možemo reći da postoji tačna definicija jesu li neke boje harmonične ili ne. Kombinacije koje se nalaze u harmoniji ugodne su za oko i ljudski ih mozak prepoznaje kao sklad te kao takve stvaraju efekt ugođaja. Prema definiciji ne postoje kombinacije boja koje su lepše ili manje lepe od ostalih, već samo one koje su prikladnije za osjećaj koji želimo izazvati kod gledatelja (Henizelman, 2020: 4).

Promena u materiji, strukturi ili tehnici može i najneobičniji par boja dovesti u harmoničan odnos (Tanhofer, 2008: 38).

Ako možete da uključite četiri boje (crvenu, žutu, plavu, zelenu) i dozvolite im da „pevaju” u harmoniji (umesto sukoba) sa različitim neutralnim nijansama i tonovima, boja ima potencijal da kontroliše oči gledalaca i stvara prelepu harmoniju. Zato Van Gogh bojama pridodaje vlastitu simboliku, ona je umetnikov doživljaj i predstavlja njegove najdublje emocije.



Slika 1. Vincent van Gogh, Žitno polje s gavranima, 1890, извор: <https://www.van-goghmuseum.nl/en/collection/s0149v1962#details> [10.3.2021]

Na njegovoj slici prevladavaju četiri komplementarne boje koje skupa tvore harmoničnu celinu. U ovom radu, ali i u njegovim ostalim radovima posebno se ističu plava i žuta, koje su neizostavni deo njegovih radova, ali i njega samoga. „Ne postoji plava bez žute ili narandžaste” (Henizelman, 2020: 14).

Gledajući kako umetničko delo nastaje onda kada se boja i linija suprotstave jedna drugoj i kada se uspostave njihovi međusobni odnosi, a onda odišu zadovoljivom paletom boja i uravnotežene kompozicije, uživamo podjednako, kao i Richard Diebenkorn, u slobodi koju je otkrio u slojevima svetlosti, oblika i boja. Najdominantnija plava boja, često kombinovana s nekoliko tamnijih nijansi i pridodatom žutom, stvara osećaj mirnoće.



Slika 2. Richard Diebenkorn's, Ocean Park, 1970, извор: <https://www.ferguschannon.com/richard-diebenkorn> [17.4.2021]

Svaki potez četkice povučen brzo i strasno ima svoj razlog postojanja, on si ne kao munja usmeren u pravcu ka konačnom finalitetu sasvim posebne vrste. Jedan nespretni potez isuviše jak i prenaglašen, odjednom izgubi prisustvo sna, ideala i stvarnosti i izađe iz skladnog sistema smišljenog i ritmičkog ponavljanja formi istih po boji, obliku, veličini. Izgubi se utisak neprekidnog pulsiranja elemenata, doživi emocionalni udar iznenadnog kontrasta, izgubi se harmonija boja, izgubi se harmonija simbola, izgubi se interval pulsiranja. Mada, kada izostane harmonija i uravnotežen odnos vrednosti „ni premalo, ni previše” ona nam, onako, prijatna, blaga, meka i liriska, nedostaje. Ona ublažava kontrast, ali ga ne ukida u potpunosti, jer potpuna odsutnost kontrasta je monotonija (jednoličnost, dosada).

Volim da budem odgovarajući objekat na pogrešnom mestu i pogrešan objekat na odgovarajućem mestu... Biti odgovarajući objekat na pogrešnom mestu i pogrešan objekat na pravom mestu – to najčešće vredi, jer se stalno dešava nešto zabavno (Vorhol, 2016: 106).

I baš to zabavno a harmonično ostavlja na posmatrača utisak staloženosti, mira i usklađenosti i stvara osećaj prijatnosti. Takva umetnička rešenja svaki put nude nov doživljaj. Kod Monea koji je napravio preko trideset slika Ruanske katedrale i na njima prikazao efekte svetlosti u različito doba dana, apstraktni koloristički svet koji je, sa naizgled jednostavnim motivima, doveden skoro do savršenstva, ostavlja iza sebe jedinstven doživljaj. Posmatrajući katedralu u Ru-anu, beležio je boje, oblike i svoje impresije pod osvetljenjem koje se menjalo u skladu sa dobom dana. Platna je slikao sitnim potezima guste boje i tako stvorio skladne, harmonijske odnose.



Slika 3. Claude Monet, Ruanska katedrala, 1892, извор: <https://www.nbss.rs/wp-content/uploads/2019/12/Renoar.pdf> [22.3.2021]

Eksperimentiranje s oblicima i bojama ključno je za svakog slikara. Jedino na taj način otkrivaju svoje subjektivne boje (Henizelman, 2020: 17). Objektivni pristup umetnosti nije moguć zbog afektivnog uticaja umetnosti na recipijenta (Mišić, 2017: 76). Rothko je naglasio da je „najzanimljivija slika koja izražava više ono što neko misli nego ono što vidi, preneti ono što je najvažnije ljudima je emocionalni život, a ne svet oko njih” (Henizelman, 2020:17).

Umetnost, originalna, zavodljiva i uzvišena kreira uvek nove vizure stvarnosti i otvara portal gde je posmatrač podstaknut na fantaziju koja u svom uzletu ne poznaje nikakve granice. Imaginacija ne može da zadovolji ljudsku čežnju za halucinantnim izrazom, vodi nas u predele sna na javi, beleži drhtaje iluzije projektovane u realnost. Kada se na jednom mestu nađu bogata imaginacija i britak um, nastaju dela poput praska misli koje stvaraju pritisak težnjom da se oslobode, a ono što ih povezuje je otisak duše umetnika i umetnosti. Kada se shvati da svaka tačka, svaka linija ili mrlja budi maštu i nagon ka stvaranju, da se preuređuje vreme, da se stvaraju ritmovi među oslikanim formama i da se uživa u slikarskom činu, umetnik slici pristupa kao graditelj koji vešto vezuje armature i postavlja konstrukcije koje će podržati erupcije emocija i senzacije. Vertikalama, horizontalama i dijagonalama usporava se ili ubrzava proticanje vremena, stvara ritam između obojenih formi i osećanja. Ceo taj proces je neprestani fokus na spoznaji stvarnosti koju posmatra i uviđa, ali i na kreiranju nove. Kada belina, kao polje iz koga se kreće, dozvoli prvoj „mrlji” ili površini da prizove drugu boju stvarajući kolorističku celinu, a emocijama da razigraju svet ideja čiste apstrakcije, umetnik vidi stvarnost zaustavljenu u nekom trenutku ili možda samo refleksiju stvarnosti.⁴ Predstava o sebi i životu ne dolazi samo iz slike koju umetnik vidi, ona nestaje kao i čulno oblikovani um, a čovek postaje bestelesan, vanvremenski *sui generis*, jedinstven po svojim karakteristikama. Percepcija nije samo odgovor uma na spoljašnje stimulse. Ona, slobodna, kao mozaik već proživljenih i trenutnih emocija, i umetnost, kao osnova života, garantuju opstanak u današnjem svetu bez garancija. Suština umetničkog stvaranja je „hijeroglif apsolutne istine”, a umetnička slika je „detektor apsoluta *sui generis*”, kroz koju je izražena svesnost o beskraju, večnosti u konačnom, duhu u materiji, uobličenom u bezobličnom⁵. „Apsolut je dokučiv samo kroz stvaralački čin”, kaže Tarkovski.⁶ Ideja beskraj se ne može iskazati rečima, ali može biti opažena kroz umetnost koja „beskonačnost čini dodirljivom”⁷.

⁴ <https://www.novinar.rs/kultura/posmatranje-sveta-kroz-umetnost/>

⁵ Vučinić, S. . 2013. Andrej Tarkovski: Skica za jednu filozofiju umetnosti. *Ulis*. Dostupno na: <https://ulis.pulse.rs/andrej-tarkovski-skica-za-jednu-filozofiju-umetnosti/>

⁶ Ibid

⁷ Ibid

LITERATURA

- Henizelman, J. 2020. Harmonija boja. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera. Dostupno na: <http://docplayer.rs/217183960-Harmonija-boja-henizelman-josipa-undergraduate-thesis-zavr%C5%A1ni-rad.html> [28. 8. 2021].
- Jović, B. 2017. Vasilij Kandinski – O duhovnom u umetnosti. Dostupno na: <https://toaz.info/doc-viewer-https://pdfcoffee.com/vasilij-kandinski-o-duhovnom-u-umetnostidocx-pdf-free.html> [20. 8. 2021].
- Kant, Imanuel. 1975. Kritika moći suđenja. Beograd: BIGZ.
- Mijušković, S. 1998. Od samodovoljnosti do smrti slikarstva, Beograd: Geopoetika. Dostupno na: https://monoskop.org/images/e/e1/Mijuskovic_Slobodan_Od_samodovoljnosti_do_smrti_slikarstva.pdf [18. 8. 2021].
- Mišić, V. 2017. Vizualna reprezentacija glazbe u slikarstvu Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistrea. Rijeka: Filozofski fakultet. Dostupno na: <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:859> [20. 8. 2021].
- Tanhofer, N. 2008. O boji. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
- Tarkovski, A. 1986. Andrej Tarkovski – Lepota je simbol istine, *Figaro*. Dostupno na: <https://pulse.rs/lepota-je-simbol-istine/> [18. 8. 2021].
- Uzelac, M. 2010. Filozofija poslednje umetnosti, *Akademija*. Dostupno na: https://www.uzelac.eu/Knjige/17_MilanUzelac_Filozofija_poslednje_umetnosti.pdf [20. 8. 2021].
- Vorhol, E. 2016. Filozofija Endija Vorhola (Od A do B i nazad), prev. N. Todorović Beograd: *Službeni glasnik*. Dostupno na: https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/56594/bitstream_56594.pdf [28. 8. 2021].
- Vučković, D. 2014. Heraldika prirode (otisci i tragovi). Centar savremene umjetnosti Crne Gore. Perjanički dom. Podgorica: DPC Dostupno na: <http://montenegrina.net/wp-content/uploads/2014/05/Darko-Vuckovic-KATALOG.pdf> [28. 8. 2021].

Anastasija Lj. Kocić

CREATING ART - FROM PERCEPTION TO INFINITY

The paper analyzes the problem of perception and understanding of the environment and those that exist in it, through the artist's prism and the process of creation. The moment of creation, when the author bravely jumps into the world of illusion and gets lost in this adventure, reminds us that the assumptions he has about the world and the people around him are sometimes just a perception. In the beginning, only an idea can be seen that floats, changing its contours, taking on its own shape, skillfully and lovingly combined with honesty and strong character, releases the warmth of the personality he has formed. The attempt to get out of the silence arose from the need to share one experience with another human being. When a rich imagination and a sharp mind are found in one place, fabulous works are created are striving to free themselves. What connects them is the imprint of the soul of the artist and art.

Keywords: creation, perception, creation, imagination.

UDC 7.071.1:76/766

ПРИРОДА СТВАРАОЦА – ЛИКОВНИ ИЗРАЗ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР

Јована Ђорђевић

Fakultet umetnosti Niš

djovana@ymail.com

Сажетак

Разумевање света око нас умногоме зависи од сопственог искуства, од наших жеља и погледа. Појмити живот и оно што нас окружује тешко је у било којој сфери постојања, поготово кад су у питању људи уопштено и разумевање међуљудских односа, а највећу мистерију представљају личност и природа уметника. Многе теорије личности исказују различита запажања о уметнику као ствараоцу, али и ствараоцу уопште. Те теорије осветљавају релације битне за стваралаштво уметника. Говоре о утицајима средине како физичке и породичне, тако и друштвене, о утицају психолошких аспеката на развојне фазе уметничког сазревања и сл. Рад *Природа ствараоца – ликовни израз и поетички оквир* настао је током трагања за одговорима на питања: како стварам, које теме дотиче моје стваралаштво и који су утицаји на моје стваралаштво. То су нека од питања која би младе колеге могле да поставе себи у односу на сопствено стваралаштво, чиме би постигле боље сагледавање тематике свог стваралачког опуса. Такође, исповедање личних проблема, превирања и дилема, показаше метаморфозу психе и духа кроз коју је неминовно проћи у процесу стварања дела.

У овом раду, чији је саже представљен на научном скупу, покушаћу да из угла ликовног ствараоца, кроз лични поетички оквир и ликовни израз, хипотетички представим унутрашњи свет ствараоца и чин креације као јединствену појаву. Дотаћи ћу се појединих тема овогодишњег БАРТФ-а, а то су идеализација природе и однос хармоније и дисхармоније.

Кључне речи: природа, пролазност, графика, цикличност, екологија, хармонија и дисхармонија, идеализовање природе, естетска категорија ружног.

1. ПОТРЕБА ЗА ДУХОВНОШЋУ И САГЛЕДАВАЊЕМ СЕБЕ

Биће је полазиште и мерна јединица односа према свему што постоји, и посматрано у односу на утисак временског убрзања условљеног технолошким и дигиталним развитком уз експоненцијални раст база доступних информација, чини се изгубљено и зависно у општој егзистенцији и угрожено по својој бити.

Концепт враћања себи и природи треба да понуди поглед ка унутра, целовит поглед на човека физички, психички и духовно. Треба тежити ка идеалу слободног, достојанственог људског бића које је превасходно усмерено на бављење својим психолошким, интелектуалним и духовно-метафизичким идентитетом који за циљ има буђење креативне димензије.

Креативне особе карактерише сложена личност која комбинује сензитивност и мисаоност, високу интелигенцију и наивност, флексибилност, аутономију, его снагу, несагласне чак парадоксалне дијаде особина, као што су скромна и самопоуздана слика о себи, и мотивисаност општим и личним интересима у исто време (Максић, 2015, стр. 15).

Креативност и даровитост као фундаменталне карактеристике ствараоца уз унутрашњу мотивисаност и посвећеност неопходни су чиниоци за креирање постигнућа.

У данашњем времену ужурбаности, површности и све чешћег емотивног и физичког дистанцирања како од себе самих тако и свега што нас окружује, речи „посвећеност”, „пажња” и „духовност” постају сећања праћена осећајем чежње.

Услед кулминације свеопште дисконекције и дисхармоније, рестауративна носталгија за наведеним стањима која су остала забележена у меморији неминовно нас обузима и тежи ка успостављању нове хармоније. Стављајући у фокус тежњу ка запостављеном, доказујемо да свест о томе и даље живи, а ...*уметност постоји као инстинкт људског рода да се не удави у духовном смислу*, како каже Тарковски у аутобиографском делу *Запечаћено време* (Тарковски, 2018).

Управо духовност постављам као једну од главних премиса за зачетак стваралачког процеса и усавршавање личности уметника. Из ње проистиче способност интензивираних чулности и осећаја према свему што се налази око нас, што ствара у нама снажну реакцију која приморава на делање. Да би се ослободила креативна и духовна енергија из које се ствара, потребан је огроман рад на себи који скоро неминовно укључује аскетизам који за циљ има враћање бићу, поглед у себе самог, успостављање мира у души и реда у вишесложним осетима.

Стварање уметничког дела је производ депривације основних потреба и нагона који постоје у човеку. Процес уметничког стварања је продукт унутрашњег конфликта који је изражен путем слика и симбола, које је его обрадио сублимацијом. Уметник пројектује своје психолошко биће путем уметничког медија, а створено уметничко дело је производ такве пројекције. (Дедић, 2016, стр. 61)

2. СТВАРАЊЕ КАО АКСИОМ – ДЕЛО КАО УСПОСТАВЉАЊЕ ХАРМОНИЈЕ

Успостављањем баланса душе и мисли, стварање постаје витална потреба уметника и природан начин изражавања. Природа самог ствараоца и његова жеља да изрази незадовољство, критички став према свету и одређеним темама, исказано мишљење, свеобухватне рефлексije и личне исповести уметника, без истрајног рада и вештине, не могу бити запажени. Сматрам да ће само оно уметничко дело које је саздано из дубине личности и душе оставити траг постојања и остварити суштину стваралачке мисије. Сталним промишљањем и особеним креативним поступком, стваралачки процес биће заокружен.

Психичка и емоционална стања уметника играју важну улогу када је реч о формирању личне стваралачке поетике. Специфичност мог уметничког израза лежи у наглашеном личном и друштвеном односу према природи, еколошкој свести и пролазности као феномену, чиме се посредно открива осетљивост на одређену тему. Мој приступ теми, њеном уметничком доживљају и обради, израз је одушевљења природом и њеним лепотама, као и снажним доживљајем исте. У свом поетичком оквиру крећем се међу темама пролазности и девастације, фрагментарности у временском континуитету, приказом процеса и заустављеног тренутка, секвенцама мотива аморфних структура, а циљ ми је да укажем на нарушену равнотежу биодиверзитета. У том смислу, мој рад се може посматрати као ангажован јер се тиче актуелних питања и проблема садашњице. Трагови девастације представљени су као ликовни елементи који сачињавају нова композицијска решења, а, заправо, реч је о евокативним иконама прошлих времена и опомени на крхкост будућности.

По многим аспектима нашег менталитета, естетски ужитак у патини времена указује на осетљивост за рад човека, за његово место у свету и природи. Све ујурбанији начин живота чини да човек буде све више истргнут из природе као изоловани фрагмент, онај који води битку против немилосрдног рада времена. Само близак сусрет са девастираним остацима у експлоатацији природе указује на евидентну потребу за очувањем етике, морала и бројних принципа. Ту се огледа тајна прихватања сопствене смртности и ништавности. Таква врста освешћености о пролазном времену представља успостављање хармоније у дисхармонизованом току свести данашњег човека.

Сматрам да дистинктивност израза има корене у дубоко интуитивној личности и карактеру уметника ког формира детињство, односи са ближњима и садашњом у којој живи. Можемо рећи да стварање почиње синтезом интуиције, опажања и осета који говори да ту нешто постоји. Интуиција и осет као функције које нису рационалне не подлежу емпиријским закључцима. Кључна ствар у привлачности мотива је да је он на неки начин емотивно и естетски доживљен и да је подстакао когнитивну употребу. На мом личном примеру можемо показати да се специфичност начина на који посматрам ствари око себе осликава у мојој способности сагледавања естетских квалитета у пропадљивим материјалима, као и перцептивним акцентовањем и извлачењем ликовних форми и елемената из површина које би обичан човек занемарио и нипошто не би доживео као потенцијал за било шта. Површине изгребане *временом*, набој линија у облику пукотина, буђ која се услед влаге формира на зидовима, разливена боја која бледи или се љушти, све то сагледавам као ликовне елементе који се дају комбиновати на бескрајан број начина. То су често минијатурни предмети нађени на стазама

за шетање. Опало лишће, кора дрвета, гранчица или камен посебног облика и боје. Наглашене текстуре уочавају се као представе распадања и хаоса, представе кризе биодиверзитета, загађености, уништења свег природног око нас, па тако и хармоније целог бића са психичким, емоционалним и духовним стањем. Сумирајући, иницијални моменат у мом стваралаштву, у дугом континуитету, чини способност за сагледавање естетике у „ружном”, у распалом, у стварима које нестају и бледе. Баш ту се крије једна од порука коју моја поетика носи, а то није једна дефиниција или кратка мисаона форма већ порука о лепоти читавог процеса трагања за хармонијом. Дело се посматра као хармоничан продукт проистекао из процеса дисхармоније, метаморфозе сложеног процеса модификације опажаја, доживљаја, идеје и мисли.

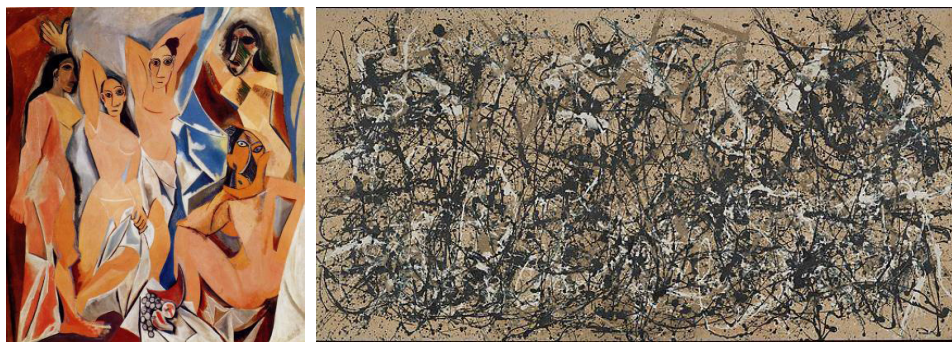
У наставку текста су приказани примери фотографисаних мотива који су иницијално стварање даљих композиција у различитим медијима.



Слика 1. (лево) Ауторске фотографије из архиве
Слика 2. (десно) Ауторске фотографије из архиве

Примери стварања хармоније и јединства из хаоса несавршених форми могу бити дела многих уметника, нарочито кубиста, експресиониста, енформелиста и фовиста. Хаотичност сломљених елемената на Пикасовим сликама претворена је у хармоничну и складну композицију, ту су и процеси разливања, паљења и коришћење нетипичног материјала код енформелиста, динамика експресивних покрета Џексона Полока... У свим наведеним примерима видимо прелаз из несклада у склад, постигнуту беспрекорну хармонију из хаотичних и случајних потеза који резултирају обрасцем са особеном законитошћу. Дела представника сликарског правца енформел

извршила су одређени утицај на развитак мојих ликовних погледа. Уметници тог правца су у својим радовима исказивали богатство људске емоције кроз тешке боје и поједностављене структуре. Присутно је и богатство у ритму које ствара утисак напетости. Такође, на сликама су успевали да представе снагу личних осећања, тескобе и невоље на основу приватних искустава. У свом раду експериментисали су са необичним материјалима, попут песка, метала, различитих лепкова, отпада и уљаних боја. У цртачким неправилностима, у слободним експресивним формама и несавршености лавирунга, огледа се снага ликовности представљене форме и емоције која води процес стварања.



Слика 3. *Госпођице из Авињона*, Пикасо, извор: <http://slikarstvo-moderne.blogspot.com/2008/06/gospoice-iz-avinjona.html?m=1>

Слика 4. *Јесењи ритам*, Џексон Полок, извор: <https://dzeksonpolok.wordpress.com/jesenji-ritam/>

Доћи до хармоничног стања, композицијског решења, поново наћи сопство, то се не дешава с лакоћом постојања каква јесте. Пут транзиције од елемената деструкције до еманциповане форме сачињен је од превирања, мноштва питања, трагања за складом ритмова, тонова, боја и других ликовних елемената, а све то је одражавање личне унутрашње борбе и потребе да се нескладности уобличе у јединствену хармоничну целину.

Уметност изражава потребу човека за хармонијом и спремност да ратује са собом и унутар своје личности не би ли пронашао равнотежу између материјалног и духовног. (Тарковски, 2018, стр. 268)

Та борба је унутрашња потреба нашег бића и природе ствараоца коју треба неговати и коју не треба запостављати. Све што подстиче уметника на унутрашње колебање, размишљање и на било које емотивно и психичко стање покреће процес трагања за одговором који треба да резултира решењем представљеним кроз било који медијум изражавања.

Одговор ће несумњиво доћи, али се за њим мора трагати. У конкретном примеру ликовног ствараоца, то значи – осетити материјал, слагати ликовне елементе у мноштво различитих скица док се не дође до коначног складног решења које ћемо као такво спознати када емотивни однос између материје и идеје буде прихватљив личној стваралачкој перцепцији.

Истичем важност искуствености личне поетике коју треба представити, уз поштовање законитости теорије форме и сопственог сензибилитета. Захтевност те борбе, унутрашње, физичке и идеолошке, променљивог је карактера и зависи од утицаја многих фактора, релативности места и времена у коме бивствујемо. Тежина стваралачког проблема може захтевати дугачак процес трагања, опсервирања, рушења и поновног почетка, али трагови свих фаза ће дати племенитост и слојевитост форми која је исходувала. Снагу за истрајност у тој борби треба налазити у естетском ужитку сваког ликовног елемента као сублимације емоције и мисли. Идеалистички би било мислити да се инспирација и стварање лако дешавају, као што би идеалистички било представљати само рађање и раст као естетске категорије, када циклус живота чини и умирање.

Један од кључних утицаја када је реч о фокусирању на тему девастације и формирање личне поетике представља корелација између ефекта хемијског процеса коришћених графичких техника и ефекта времена приказаног кроз слике распадања материје. Сагледавање мотива кроз призму графике даје фасцинираност техничком изведбом.

Како ће ове површине бући и маховине добро изгледати у акватинти са две боје, уз текстуру која страшно одговара спуштеном нивоу и огреботината као линијата у бакропису (Ђорђевић, 2018).

Следеће приказане репродукције су неки од радова настали као део мог докторског уметничког пројекта. То су графике изведене у техникама дубоке штампе и цртежи од ручно прављеног папира. Велики распон тонова сенки присутан је скоро на свим радовима. Богатство валера даје мистичну дубину и специфичну сету композицијима симболишући кретање. Изражене текстуре добијене су поступком технике резерважа. Деловањем одабраних ликовних елемената, постигнута је пројекција унутрашњих осећања. Извор светла ствара атмосферу неког подсвесног простора дубине у коме се одвија радња. Призор је смештен у готово неодређен, мрачан и бескрајан простор који наликује васиони. Физички статични елементи расцепа појачавају утисак напетости.



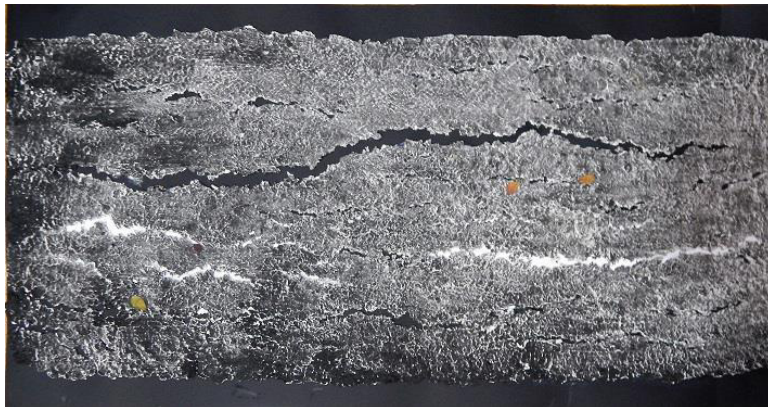
Слика 5. Притисак времена, дубока штампа, Јована Ђорђевић, 2016.



Слика 6. Пуцање, дубока штампа, Јована Ђорђевић, 2018.



Слика 7. Цртеж на ручно прављеном папиру, Јована Ђорђевић, 2018.



Слика 8. Цртеж на ручно прављеном папиру, Јована Ђорђевић, 2018.

У непрекидном преиспитивању и потрази за смислом пролазности и девастације, приказана серија радова има за циљ да стимулише људска чула, људски ум и дух; да опомиње, сугерише, да комуницира, указује на неке историјске вредности, и да критикује. Ипак, њена улога није само да одрази очигледно стање него и да покуша да га поправи или превазиђе дајући му један лични печат са намером да се пренесу емоције и идеје, и укаже на разумевање темпоралности. Увећани мотиви из свакодневнице – камен, лист, папир, земља, стављају посматрача у позицију перципирања тих мотива као асоцијативних композиција и симбола пролазности времена. Они подстичу проучавање унутрашњих лепота присутних у природним облицима.

Упркос носталгији која се неизбежно појављује у улози одбрамбеног механизма у овом времену које карактерише убрзан животни темпо и кризе, овај рад не указује на жал за извесним, минулим тренутком, већ указује на будуће тренутке на које можемо да утичемо, односно да покушамо да створимо бољу слику, слику аркадије. Овај пројекат поручује да време није само рушилац већ је и градитељ, јер се добијена празнина може посматрати као простор са потенцијалом за настанак нечег новог или обнову старог. Иако се носталгија првобитно јавља као чежња за прошлошћу, као осећај губитка, прихватање и освешћивање чињеничног стања резултира осећањем катарзе, тј. ослобађањем од терета прошлости. То даје могућност стварању нове материје и енергије. Стварањем се револтно бунимо против модерног, изопаченог поимања времена и вредности.

Кроз рад на свом докторском уметничком пројекту, схватила сам важност и дејство раних сећања на развој поетичког оквира и стваралачког опуса. Разоткривањем утицаја на обликовање изражаја, разлози животног и стваралачког опуса бивају јаснији. Проласком кроз корене формирања поетике и фигурације, долазимо до демистификације психолошких, соци-

олошких и физичких утицаја на лично егзистирање као ствараоца. Начин креативног изражавања у садашњем тренутку је везан за животне околности у прошлости, које су снажно емотивно доживљене, и које су оставиле трагове који се манифестују уметничком интерпретацијом посредством ликовних елемената, одабира боја, теме и сл. Следећи мисли К. Г. Јунга, демистификујући утицаје на мој стваралачки рад, одговоре сам пронашла унутар сопственог бића. Проналажење корена и утицаја који су градивни елементи егзистенције поетичког оквира представља предуслов за изградњу зреле личности. Освешћивање фрагмената прошлости доводи до поновног проживљавања, али и могућности за прихватање и помирење, с тим да је садржај у прошлости подложен отпуштању из свести. Поетички простор уметника потврђује очигледне ране утицаје који играју активну улогу у обликовању карактеристика личности и стваралачком деловању.

3. ЗАКЉУЧАК

У овом раду као закључак подвлачим да је стварање као синтеза емотивног доживљаја предмета опсервације, проживљавања, испољавања осећања и става, аксиом, било да се ради о ликовној или некој другој уметности.

Из стварања, као виталне потребе унутрашњег бића, неминовно ће проистећи серије забелешки и радова који ће формирати јасну поетичку слику коју сачињава више опуса окарактерисаних фазама ликовног развоја.

Дело комуницира и та његова функција је увек остварива. Идеја ангажоване уметности скоро се увек може извући накнадно и намеће се из контекста времена у ком дело живи јер се оно може посматрати из више различитих тематских оквира који никад нису стриктно одређени. У зависности од времена и простора, може бити доживљено и посматрано у оквиру тренутне актуелности. На тај начин се живот самог дела продужава и доказује његова бесконачност постојања као идеје, изузевши материјалну ограниченост постојања.

...уметност треба да је попут огледала које нам открива наш сопствени лик. (Борхес Хорхе Луис)

Из Борхесових речи схватамо да је уметност одраз суште садржајности личности уметника. И како и Хајдегер наводи, уметник је извор уметничког дела, а уметничко дело такође извор уметника и оно га чини оним што јесте (Хајдегер, 2000, стр. 7). Из самих дела може се увидети сврсисходна природа ствараоца која доприноси извођењу суштине идеје у хармоничном односу елемената у зависности од медија изражавања. У природи влада принцип сврховитости, где све има неки ред и сврху, а свеукупан циклус је хармоничан. Према томе, иако уметник у делању скоро увек изгледа као

да је у конфликту са самим собом, он у борби дисхармоничних елемената ствара хармонично дело и сви ти процеси заједно чине један природан циклус. Још једном ћу споменути мисли Тарковског извучене из контекста, а то је да је хармонија немогућа без жртве. Треба споменути и врло вероватне духовне и стваралачке кризе које се чине безизлазним, али су то само тешки кораци сазревања личности уметника.

Део о сопственој уметничкој природи свесно остављам као недоречен али отворен за закључке читаоца и посматрача. Отворен можда за доживљавање катарзе, ослобођења и прочишћења душе, као у мом случају.

Надам се да ће информације о мом личном искуству помоћи првенствено младим ствараоцима у спознаји релације сопственог стваралачког импулса и поетике, а онда и разумевању стваралачких опуса колега. Један од савета је и да своју поетику граде исказујући намеру срца и језика. Последње речи позајмљене су из књиге Орхана Памука: *Чудан осећај у мени*.

ЛИТЕРАТУРА

- Борхес Хорхе Луис - *Песничка уметност*, <https://www.poezijasustine.rs/2020/08/horhe-luis-borhes-pesnicka-umetnost.html>
- Грозданић Миле и Бошњак Срето, 2011. *Миле Грозданић – психологија симболичких форми*, Београд, ЈП Службени гласник.
- Дедић Гордана, 2016. *Психоанализа и уметност*, Клиника за психијатрију, Београд, Медицински факултет Војномедицинске академије, Универзитет одбране.
- Ђорђевић Јована, 2018. *Личне белешке*.
- Ђорђевић Јована, 2020. *РАСПАДАЊЕ – Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру*, докторски уметнички пројекат.
- Јунг Карл, 1996. *Човек и његови симболи*, Народна књига – Алфа, Београд.
- Максић Славица, 2015. *Даровитост, таленти и креативност од мерења до имплицитних теорија, О креативности и уметности – савремена психолошка истраживања, Тематски зборник радова/ Издавачки центар Филозофског факултета у Нишу, Ниш 11–22*.
- Памук Орхан, 2020. *Чудан осећај у мени*, Геопоетика издаваштво, Београд.
- Панић Владислав, 2005. *Психологија уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Тарковски Андреј, 2018. *Запечаћено време*, Академска књига, Нови Сад.
- Филиповић Сања и Каменов Емил, 2009. *Мудрост чула III део*, Драгон, Нови Сад.
- Хајдегер Мартин, 2000. *Шумски путеви*, Плато, Београд.

Прилог са интернета

- Curry, A. 2005. Action Research in Action: Involving Students and Professionals, *World Library and Information Congress: 71th IFLA General Conference and Council*, Dostupno na: <http://www.ifla.org/IV/ifla71/Programme.htm> [18. 02. 2010].

Jovana Đorđević

**THE NATURE OF THE CREATOR - ARTISTIC EXPRESSION
AND POETIC FRAMEWORK**

Abstract

Understanding the world around us largely depends on our own experience, our desires and views. It is difficult to understand life and what surrounds us in any sphere of existence, especially when it comes to people in general and understanding of interpersonal relationships, and the greatest mystery is the personality and nature of the artist. Many theories of personality express different observations about the artist as a creator. These theories reveals the relations important for the artist's work. They talk about the influences of the environment, both physical and family, as well as social, the influence of psychological aspects on the developmental stages of artistic maturation and the like. The work *The Nature of the Creator - an artistic expression and poetic framework*, was created during the search for answers to the questions: how do I create, what topics does my work touch on and what are the influences on my work? These are some of the questions that young colleagues could ask themselves in relation to their own work, which would give them a better understanding of the topic of their creative work. Also, the confession of personal problems, turmoil and dilemmas will show the metamorphosis of the psyche and the spirit that it inevitably goes through in the process of creating an artwork.

In this paper, whose summary is presented at a scientific conference, I will try to hypothetically present the inner world of the creator and the act of creation as a unique phenomenon from the point of view of the artist, through personal poetic framework and artistic expression. I will touch on certain topics of this year's BARTF, such as the idealization of nature and the relationship between harmony and disharmony.

Key words: nature, transience, graphics, cyclicity, ecology, harmony and disharmony, idealization of nature, aesthetic category of the ugly.

UDC 791.228:316.64

ДИЗАЈН КАРАКТЕРА – УЛЕПШАВАЊЕ (ИСТИНЕ) КАО ПОСЛЕДИЦА ПРОМЕНА ДРУШТВЕНИХ НОРМИ

Јефимија Љ. Стоичић

Универзитет у Нишу,
Факултет уметности Ниш, Ниш, Србија
jefimija.kocic@gmail.com

Сажетак

Рад се бави анализом карактера који су кроз цртане филмове обележили 20. и 21. век и који, услед нових друштвених тенденција, бивају одбачени и етикетирани као изузетно накардни. Током свог дугогодишњег присуства на виртуелној сцени, ови ликови (карактери) завршавају свој „радни век“ уз образложења да их најмлађа гледалачка публика може погрешно протумачити, те да друштвено неприхватљива понашања деце и младих могу произаћи управо из акција које ови ликови у цртаним филмовима спроводе. Парадоксално, у овој истој индустрији примећујемо све више нових карактера који не само да поткопавају идеју „violence-free“ цртаћа, већ и њихов развој из године у годину расте невиђеном брзином. Дизајн карактера, као једна изузетна уметничка и креативна дисциплина, тиме добија два различита система по којима би требало да се води, страхујући од осуђујуће критике и даље истраге којој би могла бити подвргнута и постављена на стуб срама.

Кључне речи: карактер, цртани филм, violence-free, друштвене норме.

Пре само пар година многи часописи и интернет странице почели су да се баве темом психолошког утицаја цртаних филмова на најмлађу публику. У ери моћних медија, деца често падају под утицај различитих садржаја које могу наћи на телевизији, али посебно цртаних филмова. Она имитирају јунаке, носе њихове костиме, цитирају сентенце из цртаћа. Цртани филмови оживљавају фантазије, а деца деценијама уназад расту и развијају се уз њих. У овом раду приказаћемо различите аспекте понашања и визуелне приказе актера неких од најпопуларнијих цртаних филмова.

1. ТОМ И ЏЕРИ (ТОМ & JERRY)

Можда најочигледнији пример насиља представља и те како вољена и често гледана франшиза цртаћа *Том и Џери*. Како нам је познато, ови јунаци покушавају да ухвате један другог правећи разне лудорије које у реалном свету доводе до смртног исхода. Тако, имамо ситуацију да је мачак Том умро небројено пута, иако то никада није директно приказано. Пример је епизода *Пријатељи јачи од воде (Buddies Thicker Than Water)*, у којој се Том смрзава на међави, док му Џери, уместо пружања помоћи, баца ски-опрему.

Још један интересантан пример дат је у епизоди *Проблем с мишем (Mouse Trouble)*, у којој Том сплетом несрећних околности бива убијен експлозивом који је претходно поставио Џерију испред кућице. Оно што

је евидентно је да такав принцип насиља на екрану све до почетка 21. века није сматран претерано алармантним, те да је уз овај цртаћ годинама растао велики број генерација.

Не заборавимо да су прве епизоде реализоване 1940. године, и то под називом *Џаспер и Џинкс (Jasper and Jinx)*, као и да је од 1940. до 1967.¹ чак 13 епизода номиновано за филмску награду америчке Академије филмских уметности и наука *Оскар (Oscar)*, а чак седам је освојило, те да су добили више Оскара него било која друга анимирана серија заснована на ликовима. Иако су и људи који су радили на овим цртаћима, на пример Џин Деич (Gene Deitch) (који је режирао епизоде из 1961–1962, у студију за анимацију *Рембрант филмс [Rembrandt Films]* у Прагу [Чехословачка], а под покровитељством *Метро-Голдвин-Мајера*), сматрали да је реч о изузетно насилним цртаћима. Међутим, како је популарност ове мачке и миша расла, тако су решење за ову необичну појаву налазили управо у објашњењу да нико ово насиље не схвата озбиљно, као и да се може чак повући паралела и кроз библијску причу о Давиду и Голијату, где „мали, немоћан“ својом домишљатошћу може победити физички надмоћнијег противника.²

Тиме долазимо до ситуације у којој од неозбиљно насилних цртаћа, преко колективне инспирације за напретком и суочавањем са озбиљним проблемима у реалном животу, критикујемо изразито неприхватљиве акције које могу пореметити дечје схватање истине. Притом, не треба заборавити на чињеницу да су ови јунаци планетарно популарног цртаћа само једни у низу читаве плејаде сличних јунака – Птица тркачица и Којот, Твити и Силвестар, Душко Дугоушко и Елмер Давез и многи други из опуса који нуди *Шашава дружина (Looney Tunes)*.

2. ПЕПЕ ЛЕ ТВОР (PEPE LE PEW)

Можда један од најевидентнијих примера који је свакако узбуркао јавност је Пепе ле Твор из „кухиње“ *Ворнер Броса (Warner Bros)*, односно *Шашаве дружине и Мери Мелодис (Looney Tunes and Merrie Melodies)* серије цртаћа. Француски твор непоправљиви је романтик у сталној потражи за правом љубављу. Предмет његове појуде је мачка Пенелопе која, услед несрећних околности, бива делимично обојена белом бојом. Наметљиве природе, са тенденцијом да његови гестови буду погрешно протумачени, али изузетно занимљивог карактера и бескрајно симпатичних акција, овај лик је и званично „завршио своју радну каријеру“. Разлог томе јесте чињеница да га управо та његова наметљива нота чини сексуалним предатором.

¹ Власништво *Метро-Голдвин-Мајера (Metro Goldwyn Mayer)* и продукције *Хана-Барбера (Hanna-Barbera)*

² Sharma, R. Thank you, Gene Deitch, For Giving Us The Globe-Trotting Tom & Jerry. Доступно на: <https://in.askmen.com/entertainment/1125942/article/thank-you-gene-deitch-for-giving-us-the-globe-trotting-tom-jerry>

Оно што је пре само 20 година изгледало изузетно симпатично, сада представља претњу по интелектуални и морални развој детета. Једна од најконтроверзнијих прича о овом лику почела је пре само две године, када је одлучено да се он из „силоватељских, навалентних“ разлога неће појавити у наставку светски познатог филма *Свемирски баскет – ново наслеђе (Space Jam – New Legacy)*³.

3. ЗЕЧИЦА ЛОЛА (LOLA BUNNY)

Ни Зечицу Лолу редитељи и аниматори филма *Свемирски баскет – ново наслеђе*, а затим и медији и друштвене мреже, нису заобишли. Њене облине и изражена сексуалност били су предмет дискусије, па је ова необична комбинација Бети Буп и Џесике Ребит претрпела видне промене, све у циљу промовисања жене (женског пола) као еманциповане јединке чији су најјачи адути интелект и физичка (спортска) спремност. Редитељ филма Малком Д. Ли (Malcom D. Lee) навео је, као најбитнији разлог трансформације лика могућност да појава Зечице Лоле сада може бити приближена деци која су уједно главна публика филма.⁴

Парадоксално, оно што деца виде на телевизији и друштвеним мрежама (ријалити програми, *ТикТок (TikTok)* сеансе појединих јавних личности) у потпуности се коси са различитим моралним начелима. Деца, свакако, са или без родитељског надзора, успевају да допру до најразличитијих информација које могу да доведу до негативних последица. Подсетимо се, пре пар година утицај платформе *Инстаграм (Instagram)* на младу женску популацију довео је до масовног проблема названог *Инстаграм гуза*. Ово обољење носи медицински назив *прекомерна лумбална лордоза која узрокује нагиб карлице* и нашао се у жижичкој јавности због све популарније позе коју девојке и девојчице заузимају при фотографисању (при чему је фокус на увећаним глутеусима, суженом струку и уским раменима). Даље, промоцију такве поисте извршиле су личности које су своју славу стекле управо захваљујући својој задњици (пример су насловнице магазина *Пејпер (Paper)* на којима се Ким Кардашијан нашао у сличној пози, држећи чашу шампањца на својој задњици).

Такође, свесни смо тренда у коме све више јавних личности на територији Балкана пропагира голотињу, раскалшан начин живота и агресивно понашање кроз своје песме, филмове, серије, јавне наступе... И ма колико деци

³ D'Alessandro, A. 2021. Pepe Le Pew Won't Be Appearing In Warner Bros' 'Space Jam' Sequel. Доступно на: <https://deadline.com/2021/03/pepe-le-pew-space-jam-2-new-york-times-rape-culture-controversy-1234708688/>

⁴ Wittmer, C. 2021. How Lola Bunny Broke the Internet. Доступно на: <https://www.theringer.com/movies/2021/7/15/22577630/space-jam-lola-bunny-internet-obsession-controversy-new-legacy>

било забрањено да прате такве садржаје у кући, када више нису под будним оком родитеља, деца ће тражити садржај који им се учини најзанимљивијим. Тако друштвене мреже, потпуно легитимно средство комуникације, праве нове моралне вредности, а деца као конзументи тих садржаја добијају нову слику стварности.

4. ЕЛМЕР ДАВЕЖ (ELMER FUDD) И СИМА СТРАХОТА (YOSEMITE SAM)

Иако ће *Свемирски баскет* остати један од најгледанијих породичних филмова, с времена на време се поставља питање: коме је он намењен? Поготово се истиче сцена из истог филма у којој Елмер Давеж и Сима Страхота држе пиштоље у рукама покушавајући да својим изгледом (црна одела и наочаре) застраше противника. Оно што је потпуно евидентно јесте повезаност ове сцене са култном сценом из филма Квентина Тарантина *Петпарачке приче (Pulp Fiction)*.⁵

Пре само годину и по дана, компанија *Ејч-Би-О макс (НВО max)* је у своју политику пословања увела правило по коме се оружје не сме приказивати деци, па ће и Елмер и Сима остати без свог ватреног оружја, а сама првобитна идеја „лова на зечеве“ бити замењена ловом „голим рукама“. Тако ови култни јунаци остају без објеката који су их и дефинисали, чиме се и губи њихова првобитна намена.⁶

5. ДИЗНИЈЕВА ПРОБЛЕМАТИКА

Дизни (Disney) је, верујемо, једна од најуспешнијих компанија која је успела да прикаже готово све најлепше бајке света, укључујући *Снежану и седам патуљака (Snow White and the seven Dwarfs)*, *Пепељугу (Cinderella)*, *Успавану лепотицу (Sleeping Beauty)* и многе друге. Оно што је потпуно неспорно јесте да деца деценијама уживају гледајући борбу добрих и лоших јунака, у којој добро увек побеђује зло. Међутим, као и сви претходни примери, и ова компанија је истрпела последице нових друштвених норми.

Оно што је *Дизни* кроз деценије покушавао да промени ишло је углавном паралелно са временом у коме је цртани филм стваран. Принцезе су постајале независније и слободније, док је идеја „и живели су срећно до краја живота“ окренута ка интимној срећи протагониста унутар своје породице и међу пријатељима...

⁵ Meisfjord, T. 2019. Things Only Adults Noticed In Space Jam. Доступно на: <https://www.loop-er.com/162770/things-only-adults-noticed-in-space-jam/>

⁶ Levine D., S. 2020. 'Looney Tunes' Fans Sound off After Reboot Ditches Elmer Fudd and Yosemite Sam's Guns, Доступно на: <https://popculture.com/streaming/news/looney-tunes-reboot-ditches-elmer-fudd-yosemite-sam-guns-reactions/>

У свом раду *Развој родне улоге принцеза у анализи садржаја Дизнијевих филмова (The Development of Princesses' Gender Role in Disney Movies Content Analysis)*, Ноха Јусуф (Noha Youssef) истиче да је дизнијевска епоха продукције медија за децу покренута 1939. године и да се феномен принцезе у цртаним филмовима мењао кроз три различите епохе:

(а) Стара ера укључује *Снежану и седам патуљака (1937)*, *Пепељугу (1950)* и *Успавану лепотицу (1959)*;

(б) Средње доба укључује *Малу сирену (The Little Mermaid) (1989)*, *Лепотицу и звер (Beauty and the Beast) (1991)*, *Аладина (Alladin) (1992)*, *Покахонтас (Pocahontas) (1995)* и *Мулан (Mulan) (1998)*;

(в) Нова ера укључује *Принцезу и жабу (The Princess and the Frog) (2009)*, *Златокосу (Tangled) (2010)*, *Храбру Мериду (Brave) (у чијој је изведби учествовао и ПИКСАР (PIXAR)) (2012)* и *Залеђено краљевство (Frozen) (2013)*.

Упоредјујући два филма – *Снежану и седам патуљака* и *Храбру Мериду*, Ноха Јусуф закључује да се став принцеза временом променио, те да су их њихови творци прилагођавали времену у коме су стваране. Од изузетно женствене представе Снежане којој је кућа, породица и брак ултимативни циљ, до скоро независне младе Мериде, која се брине о свом животу без потребе за „срећним завршетком“, принцезе су прошириле своје родне улоге. Такође, *Дизни* је искористио прилику да љубав прикаже на два потпуно различита начина – од љубави између полова до љубави према породици, истичући да љубав између чланова породице и пријатеља долази увек прва и остаје заувек.

Такође, Ноха Јусуф објашњава да су родитељи задужени да деци (која су главна гледалачка публика) објасне поруке које ови филмови шаљу, као и да објасне разлику између оног што је измишљено и стварног живота. Како медији утичу на начин размишљања детета, веома је важно да родитељи схвате да ће и ови филмови утицати на креирање свести и стварање перспективе тог детета. У том смислу, *Дизни* може играти битну улогу у подстицању раста и развоја деце у будућности.⁷

У другој студији, *Од уснуле принцезе до ћерке поглавице која спасава свет: Испитивање дечје перцепције „старих“ наспрам „нових“ карактера Дизнијевих принцеза (From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters)*, Бенџамин Хајн и остали (Benjamin Hine et al.) поставили су питање познавања родног понашања код принцеза. Као примери дата су два филма – један из категорије „старих“ филмова

⁷ Youssef, N. 2020. The Development of Princesses' Gender Role in Disney Movies Content Analysis, Доступно на: https://www.researchgate.net/publication/343514616_The_Development_of_Princesses%27_Gender_Role_in_Disney_Movies_Content_Analysis

(Успавана лепотица), а други из категорије „нових“ (Моана [Moana]). У студији је учествовало 131 дете из Уједињеног Краљевства, узраста од 8 до 9 година, а задатак је био да припишу различите „мушке“ и „женске“ карактеристике принцезама пре и после гледања ових филмова. Резултати су показали да гледање „новијег“ Дизнијевог филма није променило њихову перцепцију „принцезе“, али и да велики део деце није идентификовао Моану као принцезу, те да су андрогене карактеристике углавном биле везане за Моану, а оне „женственије“ за Аурору.⁸

Иако су ови примери студија показали еволуцију у психолошком и визуелном приказивању не само принцеза већ и општег расположења филмова које је Дизни деценијама правио, битно је напоменути да сва Дизнијева анимирана остварења, посебно она која категоришемо као „стара“, и даље трпе различите коментаре публике.

На пример, у *Снежани и седам патуљака* проблематично је то што Снежану љуби принц без њене дозволе, док она у тренутку у ком се то дешава има само 14 година; затим доводи се у питање њен однос са патуљцима, зашто она живи сама са њима, као и зашто је стереотип односа жена-мушкарац (жена кува, мушкарац ради тежак физички посао) толико очигледан; као и однос маћехе и пасторке, у коме је маћеха непогрешиво „зла вештица“. Оно што свакако морамо разумети је да чак ни ово што нам је Дизни приказао није оригинална прича коју су браћа Грим написала. У оригиналној, првој верзији, маћеха умире од бола док су јој на ногама ужарене челичне ципеле. Како су њихове приче биле изузетно радикалне чак и за доба у коме су писане, временом су преправљане.

У *Успаваној лепотици* ситуација је слична, с тим што је предмет насиља чак и принц. Наиме, он бива вођен кроз све тортуре од стране вила које су биле куме Аурори. Тако бива принуђен да пољуби принцезу (без њене дозволе) и увучен је у свет одраслих – свет брака. Међутим, оно што се и те како заборавило јесте да борба између добра и зла мора да буде прошарана разним елементима, док је родитељ-старатељ ту да објасни детету све оне аспекте који би детету могли бити нејасни. Да подсетимо, у оригиналној везији ове приче, која је збир неколико прича и легенди Европе, успавана лепотица није пољубљена од стране принца (прича Шарла Пероа [Charles Perrault]), већ се након буђења тајно удала и родила принцу двоје деце, а када је принц наследио очев трон, тек тада отишла да постане краљица. У причи која је претходила Пероовој, Ђанбатиста Басиле (Giambattista Basile) написао је, тачније прикупио сличну народну причу у којој краљ силује лепотицу док је она у несвести, након чега она њему рађа двоје деце, а

⁸ Hine, B., Ivanovic, K. i England, D. 2018. From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters, Доступно на: <https://www.mdpi.com/2076-0760/7/9/161>

љубоморна краљица наређује да се то двоје деце побије и послужи краљу за вечеру.

Оно што свакако можемо приметити је да структура бајке није промењена, те да је потпуно задовољавајућ чин „недозвољеног” пољупца у односу на силовање и рађање деце у несвесном стању. Наравно, овим не оправдавамо акције које актери приче извршавају, већ покушавамо да објаснимо хронологију креирања бајке од момента када је први пут изречена, преко *Дизнијеве* екранизације до савременог доба.

5.1. Квир кодинг (Queer Coding)

Филм из 1989. године *Мала сирена* покренуо је питање односа *Дизнијевих* карактера према квир (Queer) популацији. Наиме, Урсула, главни негативац – октопод, ликом изузетно подсећа на дрег краљицу (drag queen) звану Дивајн (Divine), која је преминула само годину дана пре приказивања овог филма. Трепавице, накит, чак и фигура подсећају на ову диву. Такав *квир кодинг*, како су га стручњаци дефинисали, који означава приказивање стереотипских карактеристика лезбејки, гејева, бисексуалних и трансродних особа препознатљивих публици, прилично је евидентан у случају Дивајн и Урсуле. У наставку овог цртаћа из 2000. године, сличне визуелне карактеристике поновљене су у карактеру Урсулине сестре, Моргане, која такође има улогу негативца.

Шон Грифин (Sean Griffin), након што је завршио каријеру у *Дизнију*, написао је књигу *Звончице и зле краљице (Tinker Belles And Evil Queens)*, у којој је детаљно изнео *Дизнијеву* проблематику, односно њихов однос према филмовима које су правили и публици која их је гледала. Како је навео, од педесетих до осамдесетих година двадесетог века *Дизни* је покушавао да политику свих филмова усмери ка породици и деци, као његовом главном конзументу. Од почетка осамдесетих, компанија је променила политику фокусирајући се на профит. Тада, осим деце, и родитељи су били ти који су уживали у цртаним филмовима које је ова компанија правила. То је, даље, означавало да су поједине сцене и хумор биле усмерене само ка одраслим члановима породице, при чему тим сценама деца не би придавала велики значај. Управо у томе се огледао пример из *Мале сирене* у песми *Испод мора (Under the Sea)*, где имамо приказ рибе која по лику и карактеру изузетно подсећа на Кармен Миранду (Carmen Miranda), португалско-бразилску самба певачицу, плесачицу и бродвејску глумицу.

Даље, у *Аладину*, тачније у песми *Никада ниси имао пријатеља попут мене (You've Never Had a Friend Like Me)*, комплетна сценографија око Духа (па и сама његова фигура) дају јасну представу Лас Вегаса.⁹

⁹ Griffin, S. 2000. *Tinker Belles And Evil Queens*. 145–146.

Осим генералног историјског развоја компаније *Дизни*, Грифин је у свом раду изнео чињенице које објашњавају понашања и изглед појединих јунака – негативца. Наиме, у случају негативца Урсуле, он наводи да је сличност са Дивајн начињена намерно, те да се, осим физичке сличности, провлаче и сличности у гестикулацији (померање куковима и кретање кроз простор) и говору. Такође, истиче и да је љубичасто осветљење начињено намерно, попут оних у драг програмима (*drag show*). На листи квир кодираних јунака нашао се и велики број негативца из других филмова – Капетан Кука у *Петру Пану* (*Peter Pan*), Скар у *Краљу лавова* (*Lion King*), Џафар у *Аладину*, Ретклиф у филму *Покахонтас* и многи други.

Аделија Браун (Adelia Brown) у свом раду *Кука, Урсула и Елза: Дизни и квир кодинг од педесетих до 2010-их*. (*Hook, Ursula, and Elsa: Disney and Queer-coding from the 1950s to the 2010s*) даје интересантно размишљање о принцези Елзи из филма *Залеђено краљевство*. Елза се бори против својих „моћи“, дане проводи иза затворених врата скривајући се од света. На дан крунисања, њена сестра Ана пева о хетеросексуалној љубави, док се Елза бори да остане чврста и да њена „тајна“ остане скривена.¹⁰ Како претпостављамо, Елза открива своје моћи, док публика остаје згрожена и уплашена. Бежећи од света, она остаје сама на планини и први пут се осећа „слободно“. Елза, за разлику од претходних квир кодираних карактера који су негативци, сада добија прилику да буде херој приче, а филм тиме младој LGBTQ популацији даје фигуру са којом ће, први пут, моћи да се поистовете и солидаришу. У наставку франшизе *Залеђено краљевство*, Елза и даље, како се и могло очекивати, не добија партнера/ку, а сексуална оријентација овог измишљеног лика и даље остаје тајна.

5.2. Расизам

Расистички стереотипи пронађени су у неколико различитих *Дизнијевих* културних цртаћа. Како би програм остао непромењен, *Дизни+* је одлучио да пре приказивања уведе обавештења попут: *Овај програм је представљен онако како је првобитно направљен. Може да садржи застареле културолошке приказе. (This program is presented as originally created. It may contain outdated cultural depictions)*. У саопштењу компаније се наводи да уместо уклањања садржаја, они желе да сви препознају негативне утицаје из којих треба „учити и који треба да подстакну на разговор“.¹¹

Пример расистичких стереотипа пронађен је у филму *Дамбо* (*Dumbo*) из 1941. године у коме група врана помаже Дамбу да научи да лети. Њихови

¹⁰ Brown, Adelia. 2021. Hook, Ursula, and Elsa: Disney and Queer-coding from the 1950s to the 2010s. *The Macksey Journal* 2, 43.

¹¹ Drury, S. 2019. Disney+ “Outdated Cultural Depictions” Disclaimer Raises Questions, Say Advocacy Groups. Доступно на: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/disney-outdated-cultural-depictions-disclaimer-raises-questions-say-advocacy-groups-1255284/>

гласови и гестикулација приписани су Афроамериканцима („црнцима“). Интересантна чињеница је да главној врани која се зове Данди Џим Кроу (Dandy Jim Crow) глас даје „бели“ глумац – Клиф Едвардс (Cliff Edwards). Други пример у истом филму је и *Радничка песма* (*Song of the Roustabouts*), која говори о „црним“ радницима који раде дан и ноћ, који не знају када ће бити плаћени, као и да их након година робовања чека смрт.¹²

Други пример настао је скоро тридесет година након *Дамба*. Реч је о *Мачкама из високог друштва* (*The Aristocats*) из 1970. године. У овом филму приказана је сијамска мачка Шун Гон (Shun Gon) која свира клавир дрвеним штапићима за јело и веома подсећа на карикатуру азијата.

6. РАЗВОЈ АГРЕСИВНИХ ЦРТНИХ ФИЛМОВА ЗА ДЕЦУ

Иако је развојни пут цртаних филмова за децу током година био поплочан најразличитијим идејама, негодовањима и осудама, одређен број цртаћа ипак је остао непромењен. Агресија и насиље који се у њима појављују ретко кад су били предмет анализирања, па су се такви филмови налазили у програмској шеми различитих телевизија. Оно што на почетку нисмо имали прилике да објаснимо јесте да одређени број цртаних филмова није намењен деци (често је у њима приказано и сексуално општење, као и најекстремнији облик насиља). Такви филмови углавном имају обавештење о минималном броју година које гледалац мора имати да би наставио да гледа програм. Међутим, различите инсинуације на ове теме пуштене су деци кроз цртане филмове. Један од примера је и инсерт из цртаног филма *Титан Симбионик* (*Sym-Bionic Titan*) (2010–2011), у коме (епизода 10) женски актер покушава да заведе мушког робота „тврковањем“¹³. Други пример је цртани филм *Самурај Џек* (*Samurai Jack*) (2001–2017), који пружа причу о самурају који се бори против зла. Међутим, његова борба у петој сезони кулминира и он убија људско биће. Комплетна борба, као и сам чин усмрћивања приказани су недвосмислено.

Још један пример цртаћа који у појединим епизодама не одговара младој публици и даље је актуелан на српској телевизијској сцени. Реч је о *Сунђер Бобу* (*SpongeBob SquarePants*) (1999–2014) и говори о безбрижном животу Сунђера и његових комшија. Међутим, интересантна је сцена у другој сезони – у епизоди *Гари се купа* (*Gary takes a bath*), у којој Сунђер Боб Гарију (кућном љубимцу) пружа сапуне уз реченицу *Не испуштај их* (*Don't drop them*), што наводи на често коришћен виц о затвореницима и сапунима.¹⁴

¹² Disney's 'Dumbo': 9 Crazy, Scary, and Racist Things You Definitely Forgot From The Original. Доступно на: <https://decider.com/2018/06/13/dumbo-was-racist-and-bad/>

¹³ Тип плеса у коме плесачица потискује и избацује кукове и тресе задњицом, често у чучећем ставу, на сексуално провокативан начин.

¹⁴ Овај термин се најчешће користи у хумору и представља тенденцију затвореника да силују оног коме је сапун испао на под.

У једној епизоди Сунђер Боб седи и гледа телевизију. На телевизији се приказује морска саса која се увија док се његове очи увећавају. Тренутак прекида Гари који улази у собу, након чега Сунђер Боб нагло мења канал уз образложење *Тражио сам спортски канал (I was looking for sports channel, Gary)*. Не можемо да не приметимо да оваква ситуација одрасле подсећа на гледање „зобрањених“ канала, односно ситуацију када деца улазе у просторију и затичу своје родитеље који, даље, покушавају да објасне оно што су деца видела.

7. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Ако бисмо и даље наставили да анализирамо све примере који представљају претњу по дечју машту и духовни развој, мали би био број оних који не дотичу ниједну „дискутабилну“ тему. Разлог томе је историјски и културолошки развој друштва, као и промене које се унутар њега дешавају. Зато *Мачке из високог друштва* из 1970. године не би биле исте када би их Дизни поново креирао. Сведоци смо да су раније поједине теме биле забрањене, док је у данашње време лако говорити о њима, као и да неке одлуке и акције ликова уз које смо одрастали не би биле примерене у савременом свету. Као што је *Дизни*, али и *Ворнер Брос* изнео у свом саопштењу, гашење или мењање „старих“ филмова за децу не би било прихватљиво зато што бисмо тада (као друштво) апсолутно негирали постојање било каквих предрасуда (расистичких, квир кодинга итд.) који су у историји постојали.

Како у истраживању *Утицај цртаних филмова на предшколску децу* др Слађана Миленковић наводи, класификација цртаних филмова код деце је изузетно једноставна: *Док одрасли спремно класификују програме, деца их не сврставају, нити спонтано користе изразе као „комедија“, „вестерн“, „документарац“ ... Деца програм описују као „смешан“, „страшан“, „досадан“, ... Могли бисмо из свега реченог закључити следеће: да дете сопственим снагама, уз добре информације и објашњења родитеља и васпитача може да „загосподари“ телевизијом.¹⁵* али такође истиче да агресивност која је испољена у цртаним филмовима може утицати на развој агресивног понашања код деце. Оно на шта би требало обратити пажњу је разговор родитеља са дететом, као и његова активност у појашњењу појава које је дете видело у цртаном филму. Ако се вратимо на причу Пепе ле Твора, порука коју родитељ треба да пренесе детету је да никада не треба одустати од праве љубави и да ће се она, у будућности, десити. Такође, навалентни карактер Пепеа треба да буде подстицај родитељу да детету

¹⁵ Миленковић, Слађана. 2008. Утицај цртаних филмова на предшколску децу, Норма 13, 3, 165.

објасни како удварање треба да функционише, и, наравно, то треба чинити бирајући речи које су у складу са тренутним интелектуалним нивоом детета. Мишљења смо да су деци и те како потребни цртани филмови у којима има и стереотипа и насиља у размерама какве су у *Шашавој дружини*, али не да би деца гледањем учила да малтретирају друге, већ да направе разлику између добрих и лоших људи.

ЛИТЕРАТУРА

- Brown, Adelia. 2021. Hook, Ursula, and Elsa: Disney and Queer-coding from the 1950s to the 2010s. *The Macksey Journal* 2, 43. Доступно на: <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/27887-hook-ursula-and-elsa-disney-and-queer-coding-from-the-1950s-to-the-2010s> [1. 3. 2022]
- Griffin, S. 2000. *Tinker Belles And Evil Queens*. New York: New York University Press [2. 1. 2022]
- Hine, B., Ivanovic, K. i England, D. 2018. From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters, The Psychosocial Implications of Disney Movies. (ur. L.Dundes). Доступно на: <https://www.mdpi.com/2076-0760/7/9/161> [21. 2. 2022]
- Миленковић, С. 2008. Утицај цртаних филмова на предшколску децу, *Норма* 13, 3, Доступно на: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0353-7129/2008/0353-71290803163m.pdf> [21. 2. 2022]
- Youssef, N. 2020. *The Development of Princesses' Gender Role in Disney Movies Content Analysis*, Доступно на: https://www.researchgate.net/publication/343514616_The_Development_of_Princesses%27_Gender_Role_in_Disney_Movies_Content_Analysis [10. 2. 2022]

Интернет чланци

- O'Keefe, M. 2018. Disney's 'Dumbo': 9 Crazy, Scary, and Racist Things You Definitely Forgot From The Original. Доступно на: <https://decider.com/2018/06/13/dumbo-was-racist-and-bad/> [20. 2. 2022]
- D'Alessandro, A. 2021. Pepe Le Pew Won't Be Appearing In Warner Bros' 'Space Jam' Sequel. Доступно на: <https://deadline.com/2021/03/pepe-le-pew-space-jam-2-new-york-times-rape-culture-controversy-1234708688/> [15. 1. 2022]
- Drury, S. 2019. Disney+ "Outdated Cultural Depictions" Disclaimer Raises Questions, Say Advocacy Groups. Доступно на: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/disney-outdated-cultural-depictions-disclaimer-raises-questions-say-advocacy-groups-1255284/> [1. 3. 2022]
- Meisfjord, T. 2019. Things Only Adults Noticed In Space Jam. Доступно на: <https://www.looper.com/162770/things-only-adults-noticed-in-space-jam/> [1. 03. 2022]
- Levine D., S. 2020. 'Looney Tunes' Fans Sound off After Reboot Ditches Elmer Fudd and Yosemite Sam's Guns, Доступно на: <https://popculture.com/streaming/news/looney-tunes-reboot-ditches-elmer-fudd-yosemite-sam-guns-reactions/> [1. 3. 2022]
- Sharma, R. Thank you, Gene Deitch, For Giving Us The Globe-Trotting Tom & Jerry. Доступно на: <https://in.askmen.com/entertainment/1125942/article/thank-you-gene-deitch-for-giving-us-the-globe-trotting-tom-jerry> [15. 1. 2022]
- Wittmer, C. 2021. How Lola Bunny Broke the Internet. Доступно на: <https://www.theringer.com/movies/2021/7/15/22577630/space-jam-lola-bunny-internet-obsession-controversy-new-legacy> [10. 1. 2022]

Jefimija Lj. Stoičić

**CHARACTER DESIGN – EMBELLISHING (THE TRUTH)
AS A CONSEQUENCE OF SOCIAL NORMS CHANGES**

Summary

This paper will analyze the cartoon characters who marked the 20th and 21st century and who, due to new social tendencies, are rejected and labeled as unacceptable. During their long presence on the virtual stage, these characters end their “working life” with the explanation that the youngest audience can misinterpret them, and that socially unacceptable behaviors of children and youth can come from the actions that these characters in cartoons conducted. Paradoxically, in this same industry, we can see more and more new characters who undermine the idea of “violence-free” cartoons, and also that their development has grown at an unprecedented rate through the years. As an exceptional artistic and creative discipline, character design now has two different grading systems by which it should be guided, fearing from the criticism and further analysis to which it could be subjected and placed on a pillar of shame.

Keywords: character design, cartoon, violence-free, social norms

UDC 141.7: 7.03/04

ДИСКРИМИНАЦИЈА И / ИЛИ ДИСХАРМОНИЈА – ЗАСТУПЉЕНОСТ УМЕТНИЦА НА САВРЕМЕНОЈ УМЕТНИЧКОЈ СЦЕНИ СРБИЈЕ

Мија Арсенијевић

Факултет педагошких наука у Јагодини (Универзитет у Крагујевцу)

E-mail: mialukovac@yahoo.com

Сажетак

„Зашто нема великих ликовних уметница?“, запитала се Линда Нохлин 1971. године. Тачно пола века касније, некада маргинализовани гласови жена-уметница чују се унутар „света уметности“, иако се последице вишевековне дискриминације не могу лако и једноставно превазићи. Борба феминисткиња за женска права и место уметница у историји уметности може се посматрати и као нарушавање хармоније која је владала „светом уметности“ обликованим по мери белог хетеросексуалног мушкарца. У овом раду испитаће се које су и какве последице новостворене дисхармоније, и каква је ситуација данас на уметничкој сцени Србије – влада ли ту дисхармонија или је начињено довољно корака ка успостављању нове хармоничне целине у којој су уметници и уметнице једнако заступљени. Истраживање је постављено на темељима нове историје уметности, студија културе и посебно феминистичких студија, уз примену квантитативног метода и полазне квалитативне анализе.

Кључне речи: феминизам, нова историја уметности, дискриминација, хармонија, дисхармонија.

1. УВОД

У западној уметничкој традицији сведоци смо вишевековне доминације мушкарца, подразумевано белца, хетеросексуалца. Та (мушка) хармонија чини се да је нарушена тек 70-их година прошлог века када гласови жена – уметница почињу да се чују и активно делују унутар јавне сфере¹. Некада дискриминисане, уметнице се последњих пола века боре за своје место унутар „света уметности“ (Danto, 2007; Danto, 2008). Циљ овог рада јесте да испита последице нарушене (мушке) хармоније и утврди каква је ситуација данас у нашем друштву и на нашој уметничкој сцени – влада ли „светом уметности“ дисхармонија или је пак начињено довољно корака ка успостављању нове хармоничне целине у којој су уметнице и уметници једнако заступљени. Истраживање је постављено на темељима „нове историје уметности“ (Harris, 2002), студија културе и посебно феминистичких студија, а окосницу теоријског дела рада представља дело Линде Нохлин (Linda Nochlin) „Зашто нема великих ликовних уметница?“².

¹ Окосницу око које се конструише већина савремених теоретизација јавности и јавног представља дело Јиргена Хабермаса *Јавно мњење: истраживање у области једне категорије грађанског друштва*. Уз Хабермасово дело, од великог значаја за разумевања појма јавног јесу и дела Анри Лефевра (Habermas, 1969; Lefebvre, 1959; Lefebvre, 1991).

² Текст Линде Нохлин, у оригиналу „Why Have There Been No Great Women Artists?“, првобитно је објављен 1971. године у часопису ARTnews, а сматра се једним од најзначајних радова из раног опуса ове феминистичке историчарке уметности.

Резултати истраживања показују у којој су мери у излагачким програмима најзначајнијих институција у Србији које се баве савременом уметношћу током протеклих пет година биле заступљене жене, а колико мушкарци. Такође, приказана је и статистика запослености мушкараца и жена као наставног кадра на уметничким факултетима у земљи, што може бити од значаја јер наставници поменутих високошколских установа као педагози, реномирани уметници и чланови жирија и уметничких савета имају утицај на формирање нових генерација уметника и уметничке сцене уопште. Иако утицај жене педагога и/или излагача не подразумева и промовисање „женскости“, женске поетике, или феминистичких ставова, постизање родне равнотеже, тј. „нове хармоније“ на уметничкој сцени пружа публици различите погледе на свет и доприноси разноликости културне понуде. Ово истраживање требало би да пружи тек увид у ситуацију на локалној уметничкој сцени, препозна (не)равноправан положај уметница и понуди почетне резултате за нека будућа, опсежнија истраживања која би у анализи родне заступљености на уметничкој сцени Србије у обзир узела пол/род као прикривени или јавни критеријум за упис на уметничке студије, пријављивање на одређене послове, учешће на колективним изложбама, као и структуру и хијерархију односа међу институцијама и специфичност професионалног статуса уметника.

2. ЗАШТО НЕМА ВЕЛИКИХ ЛИКОВНИХ УМЕТНИЦА?

Питање „Зашто нема великих ликовних уметница“ поставила је 1971. године феминистички оријентисана историчарка уметности и књижевница Линда Нохлин и у истоименом, сада већ чувеном, есеју (Nohlin, 2005/06) потражила одговоре. Питање које и данас тера на промишљање, посебно постаје важно ако се дискурс прошири, па се осим о уметницама и положају жена размишља и о свим другим маргинализованим субјектима. Есеј Линде Нохлин суштински је утицао на то како видимо уметност коју стварају жене; дао је замах феминистичкој борби, и то не само унутар „света уметности“ и не само борећи се за права жена већ свих до тада дискриминисаних субјеката.

Линда Нохлин текст започиње запажањем да је 70-их година прошлог века „бујање феминистичких активности“ (у Америци) имало ослобађајући карактер, али је, нажалост, истинска снага тих активности била емоционална, усмерена на садашњост, док је историјска анализа основних интелектуално спорних питања која феминисткиње покрећу поново изостала. Нохлин упозорава и да питање „Зашто нема великих ликовних уметница?“ прекорно одзвања у позадини већине расправа о тзв. „женском питању“, иако истовремено кривотвори природу проблема лукаво потурајући властити

одговор: „Нема великих ликовних уметница због тога што жене нису способне за велика дела“ (Nohlin, 2005/06: 247). Промисљајући о претпоставкама које су довеле до дискриминације жена у уметности, ауторка пре свега наводи тзв. „научно проверене“ доказе да су људска бића која имају материцу мање способна да креирају нешто значајно од оних која имају пенис, премда је много и мушкараца који су такође због неке „разлике“ дискриминисани. Нохлин указује и на бројне ауторе који се чуде самом питању и као аргумент узврћају питањем зашто жене, ако су већ равноправне, нису још увек постигле нешто изузетно у ликовним уметностима. У одговорима које многе феминисткиње покушавају да дају на питање „Зашто нема великих ликовних уметница?“ Линда Нохлин такође види проблем јер се ови одговори свode на трагање кроз историју уметности за вредним и недовољно вреднованим уметницама, на покушаје рехабилитације осредњих али из неког разлога интересантних уметница, на поновно откривање заборављених сликарки цвећа, указивање на БERTУ Морисо (Berthe Morisot) и изношење тврдњи да је знатно мање зависила од Манеа (Edouard Manet) него што се то раније претпостављало. Иако су овакви покушаји предузети са феминистичке тачке гледишта вредни пажње и дају допринос писању „нове историје уметности“, они – како закључује Нохлин – не испитују претпоставке које леже иза питања „зашто нема великих ликовних уметница?“, штавише, борећи се да на питање одговоре, прећутно прихватају његове негативне импликације. Нешто другачији приступ овом проблему заузимају феминисткиње 70-их година прошлог века. Претпоставка на којој оне граде свој став јесте да за „мушку“ и „женску“ уметност постоје различите врсте „величине“, одакле и тврдње о постојању препознатљивог „женског“ стила заснованог на посебном карактеру женског (друштвеног) положаја и искуства. Међутим, постоји ли заиста „женски стил“, у којим и каквим делима га препознајемо? Шта значи то „женски“? И што је кључно – да ли „издвајање“ уметница заправо води њиховом новом „затварању“?

Савремене анализе културе у значајној мери зависе од тренутка и контекста у ком су изведене, од самог дела и, наравно, интерпретатора/аутора (Барт, 1986; Еко 1965). „Затварање“ дела унутар одређених дискурзивно-теоријских категорија представља опасност и по дело и по аутора јер тако постају невидљиви за друге, односно везују се за поглед одређене класе, расе, рода, што изнова води генерализацијама против којих су нове теорије уметности првобитно устале. Дobar пример јесу изложбе које промовишу искључиво уметност жена (или пак других дискриминисаних социјалних категорија), које, иако настале као покушај успостављања позитивне дискриминације, неретко су игнорисане од стране критике и публике, негативно прихваћене или их пак прате дискусије које не успевају да изађу из дискурса феминизма и родних стидија – тако уместо „отварања“

и веће видљивости уметности жена, поље деловања уметница се само сужава и додатно „затвара“ (Boussahba-Bravard & Rogers, 2018; Jakubowska, 2021; Dossin & Alkema, 2019; Hill & Sobande, 2018). Како би се ово избегло, Полок инсистира да анализе културе и уметности буду и остану појединачне: „Била то класа, раса, или род, сваки аргумент који уопштава, редукује, чини типским или сугерише одражавање значи одбијање да се бавимо специфичностима појединих текстова, уметничким практичарима, историјским покретима“ (Pollock, 2003). Историја уметности мора кренути од историје јер је и друштво историјски развојни процес који уметност и теорија уметности морају у стопу пратити ако желе да буду део свакодневице, ако желе да осликају своју савременост, ако желе да буду разумљиве и имају активну улогу у формирању друштва, друштвене стварности и потенцијалне будућности.

Розика Паркер (Rozsika Parker) и Гризелда Полок (Griselda Pollock) сматрају да је исти друштвени и историјски систем који је жене учинио маргинализованим субјектима друштва одговоран и за секундарни статус веза и других текстилних форми уметничког израза. У чувеном тексту *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* оне наводе да се почетак „раздвајања“, а самим тим и различитог вредновања, занатско-уметничких форми (међу које спада и текстил) од других привилегованих форми попут слике (сликарства), може пратити још од ренесансе и приписати како постепеном разбијању средњовековног система еснафа, тако и каснијим променама уметничког образовања које се дешавају током XVII века (Pollock & Parker, 1981: 50). Хијерархија по којој је декоративна уметност заправо уметност ниже вредности, јер се сматра да је за њено извођење битнија спретност него интелектуални напор, до данас није битно измењена. Проблем за феминисткиње представља и то што се декоративна уметност, а посебно вез и текстилне форме, повезивала са женским уметничким радом и детерминисана је као искључиво „женска“. Розика Паркер напомиње да је ова јасна асоцијативна веза између веза и жене културално конструисана, а никако биолошка (Parker, 2010), и указује на то да је почевши од XVII века, један од главних метода „уписивања женскости“ у девојчице био кроз вез и друге текстилне форме које су се већином радиле по узорку, ограничавајући тако креативност и могућности индивидуалног изражавања жене (Lukovac, 2015).

У покушају да утврди улогу и „место“ уметница у оквиру ране историје модернизма, Гризелда Полок спроводи деконструкцију мушких митова модернизма и изводи закључак да је у последњим деценијама XIX века у Паризу (као центру модерног живота тог доба) постојала историјска асиметрија – друштвена, економска и субјективна разлика између мушкараца и жена (Pollock, 2003). Надовезујући се на књигу Т. Ј. Кларка (Т. Ј. Clark), „Сликање модерног живота“ (Clark, 1999), и његове описе и

закључке о том интересантном историјском тренутку, Полок се пита да ли су ту модерност, какву Кларк описује и какву су са сигурношћу доживели и осетили сликари мушкарци (јер она је део њихових слика), могле да искусе и жене, односно уметнице? У покушају да одговори на ово питање, она у анализу уводи појам простора, односно анализира који се то простори појављују на сликама жена, а који на сликама мушкараца уметника; резултати ове анализе само су потврдили раније успостављене поделе – простори који доминирају на сликама уметница су они приватни простори, простори везани за кућу, уз изузетке сцена смештених у јавне просторе који су као по правилу простори буржоаске рекреације (шеталишта, паркови, излетишта крај реке). Жени је значајан део простора, конкретније јавних простора, био недоступан и тиме ускраћен. Гризелда Полок зато закључује да су простори женскости „они у којима је женскост живела као позиција у дискурсу и друштвеној пракси“, као и да су ти простори „производ доживљеног осећања друштвене смештености, покретљивости и видљивости, у друштвеним односима виђења и бивања виђеним“ (Pollock, 2003). Иако је буржоазија, која се појавила крајем XVIII века, оспоравала и борила се против друштвеног уређења заснованог на фиксним правилима ранга, положаја и рођења, и, како пише Полок, себе дефинисала универзалистичким и демократским терминима, она заправо ништа није променила већ је поштовала раније начињене поделе (укључујући и ону на приватне и јавне просторе и сфере деловања) и репродуковала већ постављене критеријуме неједнакости и разлике, како у друштвено-економским категоријама, тако и у разлици у роду.

Одређене специфичности женског израза у уметности постоје, препознајемо их у самом приступу, појединим формама, темама; резултат су избора самих уметница, или чешће, друштвених фактора који су те и такве изборе уметница условили. Ипак, претпоставка о „женском стилу“ делује претерано и без утемељења јер, као што пише Нохлин, наивно је уверење да је уметност директан превод личног живота у ликовни израз. „Стварање уметничког дела претпоставља доследну, конзистентну примену формалног језика који више или мање зависи, или не зависи, од привремено одређених конвенција, шема или начина означавања које треба научити или усавршити учењем, шегртовањем или кроз дуг период личног експериментисања“ (Nothlin, 2005/06:249).

Одговор на питање са почетка текста повлачи са собом признање да нема жене, баш као ни црнопутог мушкарца, чији би геније био једнак Микеланђелу, Рембранту, Пикасу, Сезану, или пак Ворхолу или Де Кунингу, што у свом есеју наводи и Линда Нохлин. Ипак, ништа мање важан од ове констатације јесте разлог за ту мушку доминацију, који није тек невероватни таленат који одликује искључиво беле мушкарце, већ условљеност друштвене хегемоније

која спроводи и немеће ограничења појединцима, па им је или (било) забрањено да стварају, или су њихова дела уништavana, омаловажавана, негирана да постоје. Чак и да су постојале генијалне уметнице, оне нису (биле) део историјско-уметничког дискурса и за нас су непознаница. То је прошлост која се упркос новим читањима и допуњавањима историје именима уметница и других дискриминисаних субјеката не може битно изменити, али захваљујући којој се може градити другачија будућност. Нохлин примећује да је пут тежи за све који нису имали среће да се роде као бели мушкарци (бар) средње класе, и право је чудо да су упркос дискриминацији поједине жене, као и црнци и други „субјекти разлике“ успели да постигну неке завидне резултате. Посматрано из данашње перспективе, чини се да је објављивање текста Линде Нохлин, од ког је прошло тачно пола века, било велики успех и „мала победа“ за жене и друге маргинализоване субјекте јер је тако начињен упад у хармоничан свет уметности и теорије уметности којим доминирају, или су бар доминирали, мушкарци.

3. НОВА ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Почевши са првобитним захтевима који су кренули са „феминистичким заокретом“ у историји уметности, а који су испраћени захтевом за децентрализовањем и критичким преиспитивањем свеукупне западне историје уметности, од средине прошлог века, а посебно током последњих деценија, друштвена оријентација историје уметности постала је доминантна, а њен развој усмерен ка интердисциплинарности и хибридном деловању. Увођењем процедура и протокола других научних дисциплина, попут лингвистике, семиотике, семиологије, социологије, психологије, психоанализе, теорије марксизма, постструктурализма, теоријске психоанализе, студија рода, феминизма и студија културе (у распону од студија визуелне културе до студија идентитета, политичке моћи, односа популарне и високе културе...), у до тада традиционално постављену историју уметности, средином прошлог века долази до ширења, али и хибридизације дискурса историје уметности.

Ревизијом историје уметности значајно је измењена мапа прошлости, а самим тим и савремености – начињен је окрет од западњачке историје уметности обликоване погледом белог хетеросексуалног мушкарца ка посебним и појединачним критичким теоријама кадрим да продукују и подрже савремене хибридизоване интерпретације дела и контекста уметности. Нова значења уписују се у уметничка дела, а отварају се и најразличитије расправе о уметности. Захваљујући постструктуралистичким ауторима који у субјекту виде осликану идеологију и доминантни дискурс, друштвена оријентација уметности постаје све значајнија у писању историје уметности.

Због тога, како М. Шуваковић сажима и закључује, Џонатан Херис (Jonathan Harris) *нову историју уметности* поставља као расправу „око темељних питања капиталистичке модерности, државних и националних идентитета у уметности, визуелних идеологија, феминизма и рода, субјективизације идентитета и визуелних идеологија, структурирања значења уметности као друштвених значења, те стратегија и тактика приказивања, а то значи заступања облика живота посредством уметности и уметношћу у друштву и култури“ (Šuvaković, 2011: 494).

Термином *нова историја уметности* Џонатан Херис означио је промене унутар историје уметности које се од седамдесетих година дешавају паралелно (и последично) великим институционалним, историјским, макро-социјалним и политичким променама. Тренутак '68. године, када са успоном нове левице започиње процес преиспитивања природе капиталистичке и империјалистичке политике Запада, концепта националних држава, као и преиспитивање фактора рода, класе, етницитета и осталих „другости“, одиграо је кључну улогу у променама западног друштва које су се десиле током последњих деценија прошлог века. Наравно, промене су обухватале све сфере друштвеног живота, па тако и историју уметности која у том тренутку улази у фазу свог радикалног развоја. Потицаји за таквом трансформацијом историје уметности долазили су из теорија марксизма (као пре свега политичке и друштвене теорије), феминистичке критике, психоанализе, структуралне теорије, семиотике, семиологије, а касније и из теорија медија, културалних студија, студија визуелне културе, итд. Оно што је кључно, и што Херис посебно наглашава, јесте да се (нови) историчари уметности више не баве само уметничким делом или уметником, већ читавим светом уметност, као и односима у које његови субјекти ступају „спрам друштва у целини“ (Harris, 2002). Образлажући нове приступе уметности и историји уметности, Џонатан Херис наводи и феминизам, подсећајући на то да питања као што су „зашто нема великих ликовних уметница?“ (Линда Нохлин) и „како разумети идентитет жене и њено место у историји уметности, када их искључују и историчари уметности у XX веку?“ (Розика Паркер и Гризелда Полок) постављају феминисткиње које такође, попут марксиста, теже трансформацији света произишлој из јавне друштвене анализе и свеобухватне промене друштва која ће значити и успостављање не-редукованих и нових релација унутар културних, патријархалних и капиталистичких структура.

Као један од видова субверзивног (Batler, 2010) знања које се и којим се супротставља владајућим идејама и западној и мушкој хегемонији, феминизам је на различите начине покушао да изврши деконструкцију теоријских парадигми онога што се сматра(ло) универзалним (а заправо мушким, хетеросексуалним) знањем, и тако утиче на обликовање оне

„званичне спознаје“. Посебно важне кораке у том правцу феминизам је почео да остварује током седамдесетих и осамдесетих година када је у западним демократијама већ био задовољен велики број захтева за права (белих) жена, мада не и оних који би значајније уздрмали а затим и променили друштвени систем. У поменутом периоду феминизам престаје да буде доминантно активистички покрет и прави свој велики продор у хуманистичке науке, на шта смо и претходно указала говорећи о раду Линде Нохлин; са првим проблематизацијама западног канона унутар историје уметности, почињу да се постављају и питања о месту и улози жена унутар „света уметности“. Увођењем жене, односно родног протокола и платформе у историју уметности и студије културе, не само да је остварена још једна победа у борби за „женско питање“, већ је коначно теорија културе усмерена на тумачење и расправу сложености идентификација (и приказивања) у комплексним условима савремености. Заправо, како пише Гризелда Полок, значај феминизма јесте у томе што је он указао на „нова подручја и форме друштвеног сукоба који захтевају сопствене модусе анализе сродства, друштвене конструкције полне разлике, сексуалности, репродукције, рода, и наравно, културе“ (Pollock, 2003: 27–28).

Признањем и испитивањем варијетета „женскости“, укључујући различите класе, расе, старост, образовање, сексуалну оријентацију, феминизам је временом проширио оквири свог интересовања и деловања, што је резултирало и успостављањем једне шире феминистичке платформе, која сада укључује и праксе и теорије других маргиналних и подређених субјеката. Наиме, Ајрис Јанг (Iris Young) указује на то да је модерни принцип грађанства конструисан на подели између *јавног* и *приватног*, при чему је „јавно“ подручје хомогености и универзалности, док је различитост протерана у подручје „приватног“ (Young, 1987; Young, 1989). Овом политиком, тј. успостављеном нормативном друштвеном поделом нису пак погођене само жене као различите већ и сви други појединци и групе који се заснивају или препознају кроз разлике етничитета, расе, узраста, способности... Ајрис Јанг се зато залаже за реполитизацију јавног, односно за стварање „хетерогено јавног“ које би допустило и обезбедило репрезентацију и признавање свим оним различитим гласовима група и појединаца који су у постојећем систему маргинализовани и неретко обесправљени. Залагањем за видљивост и права свих потчињених субјеката, а не само жена, феминизам је постао окосница и место борбе за све субјекте разлике који у политичком савезништву виде шансу за остварење сопствених права.

4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА СА ДИСКУСИЈОМ

У фокусу овог рада јесте питање родне (не)равноправности на локалној уметничкој сцени. Истраживање је постављено на темељима нове историје уметности, студија културе и феминистичких студија, уз примену квантитативних метода и почетне квалитативне анализе.

Циљ је утврдити да ли је феминистичка активност утицала на савремену уметничку сцену Србије, и да ли су и у којој мери жене уметнице заступљене у уметничким програмима најзначајних институција које се баве промоцијом савременог стваралаштва. Истраживањем су обухваћени програми Музеја савремене уметности у Београду, Музеја савремене уметности Војводине и Галерије савремене ликовне уметности Ниш, и то за период од пет година. Утврђено је колико је мушкараца и колико жена, по годинама, изложило своје ауторске пројекте у поменутих просторима. У обзир су узете искључиво самосталне изложбе (до 3 аутора), реализоване у свим излагачким просторима одабраних културних институција (без раздвајања по галеријама). Подаци коришћени за истраживање прикупљани су на основу информација доступних на званичним интернет презентацијама Музеја савремене уметности³, Музеја савремене уметности Војводине⁴ и Галерије савремене ликовне уметности Ниш⁵. При избору институција водило се рачуна о томе да одабране институције буду међу најзначајнијим културним институцијама које се баве промоцијом савремене уметности, да имају уредно адејтоване сајтове како би подаци могли валидно да се прикупе и да су лоциране у различитим деловима Србије. Резултати су следећи:

Година	Жене	Мушкарци
2017.	3	4
2018.	3	3
2019.	1	1
2020.	2	1
2021.	4	3
Укупно	13	12

Табела 1. Музеј савремене уметности у Београду

Током последњих пет излагачких сезона у Музеју савремене уметности у Београду (Табела 1) самосталне изложбе реализовало је укупно 25 уметника, од чега су 13 биле жене, а 12 мушкарци. Приметно је да су уметници

³<https://msub.org.rs/>

⁴<http://msuv.org/>

⁵<https://gslunis.rs/>

и уметнице готово једнако заступљени, и то не само у укупном збиру већ и када се свака излагачка сезона гледа засебно.

Година	Жене	Мушкарци
2017.	1	6
2018.	6	11
2019.	3	8
2020.	1	1
2021.	3	3
Укупно	14	29

Табела 2. Музеј савремене уметности Војводине

У Музеју Савремене уметности Војводине (Табела 2) на први поглед резултати не изгледају охрабрујуће јер у укупном збиру током последњих пет година самосталне изложбе у овом простору реализовало је 14 жена и чак 29 мушкараца. Тако, у 2017. години у МСУВ излагало је 6 уметника и само 1 уметница, 2018. године прилику да изложе своја дела добило је 6 уметница али и чак 11 мушкараца, док је у 2019. години реализовано укупно 11 изложби, од чега су само 3 припале женским ауторима. Ипак, однос мушкараца и жена у последње две сезоне охрабрује па су уметници и уметнице једнако заступљени, премда у обзир треба узети да је током овог периода обим изложби због епидемије изазване корона вирусом био значајно смањен.

Година	Жене	Мушкарци
2017.	8	14
2018.	9	12
2019.	11	10
2020.	9	8
2021.	4	8
Укупно	41	52

Табела 3. Галерија савремене ликовне уметности Ниш

У излагачким просторима Галерије савремене уметности Ниш (Официрски дом, Павиљон у тврђави и Салон 77) током последњих пет година реализоване су 93 самосталне изложбе – мушкарци су били аутори 52 изложбе, а жене 41. И док у излагачким сезонама 2017. и 2018. године мушкарци имају предност у односу на жене, у 2019. и 2020. однос је готово

изједначен, чак са благом предношћу жена које су реализовале за по једну изложбу више у односу на мушке колеге. У последњој излагачкој сезони 2021. године шансу да самостално изложе своје радове добило је дупло више мушкараца, чак 8 у односу на 4 уметнице. Треба напоменути и да су резултати за 2020. и 2021. годину, када се ради о излагачким просторима ГСЛУ Ниш, дати на основу објављених резултата конкурса за излагање с обзиром да онлајн архива изложби за поменути период није била доступна у тренутку припреме овог рада.

Осим броја самосталних изложби које су током последњих пет година у просторима МСУБ, МСУВ и ГСУ Ниш реализовали мушкарци, односно жене, од значаја за ово истраживање може бити и статистика заступљености мушкараца и жена као наставника и сарадника на уметничким факултетима и академијама у земљи. Као што је и у уводу напоменуто, реномирани уметници који се бави педагошким радом на нашим високошколским установама, управо као педагози, али и чланови жирија и уметничких савета, имају значајан утицај на формирање младих уметника и креирање локалне уметничке сцене. Прегледом су обухваћени наставници и сарадници ликовног департмана Академије уметности у Новом Саду (АУНС), запослени наставници и сарадници Факултета ликовних уметности у Београду, Факултета примењених уметности у Београду и запослени наставници и сарадници на ликовном и примењеном одсеку Факултета уметности у Нишу. На ликовном департману АУНС у радном односу је 81 лице, од чега су мушкарци у благој предности са 44 запослених у односу на 37 запослених жена. Факултет ликовних уметности запошљава 55 наставника и сарадника, од чега су 32 мушкарци а 23 жене. На Факултету примењених уметности мушкарци и жене су равноправно заступљени јер међу наставним особљем су 52 мушкарца и 54 жене. Наставни кадар ликовног и примењеног одсека Факултета уметности у Нишу чини 16 жена и 13 мушкараца. Статистиком су обухваћена сва наставна звања, од сарадника до редовног професора, и бројана су збирно. Закључак је да су мушкарци и жене прилично равноправно заступљени; једино је на Факултету ликовних уметности у Београду нешто већа разлика, па мушкарци за чак трећину предњаче у односу на запослене жене, с тим да треба напоменути да на овом факултету жене доминирају на теоријским стручним предметима, док су главни уметнички предмети у већини вођени од стране професора – мушкараца.

Укупно гледано, самосталне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду, Музеју савремене уметности Војводине и Галерији савремене уметности Ниш током претходних пет година пред публику су поставила 93 мушкарца, док је за исти период у поменутих просторима своју уметничке пројекте представило 68 уметница. Иако су мушкарци у већини, број уметница није занемарљив и не одговара положају дискриминисаних.

Равноправност овде не треба ни очекивати јер критеријуми за добијање изложбе и представљање исте публици нису пол / род већ квалитет уметничког пројекта, концепт кустоса, програм галерије, финансије, итд. Међу запосленим наставницима и сарадницима на четири уметничка факултета / академије у земљи запослен је укупно 141 мушкарац и 130 жена. Посебно охрабрују подаци да су на Факултету примењених уметности у Београду и Факултету уметности у Нишу жене у благој предности у односу на мушке колеге, као и чињеница да је у периоду 2017–2021. у Музеју савремене уметности у Београду број уметника (12) и уметница (13) који су изложили своје самосталне пројекте готово у равнотежи. Померања ка родној равноправности, тј. не-дискриминацији, која су се догодила у пољу историје и теорије уметности последњих деценија допринела су томе да се све више жена јавно и без наметнутих ограничења бави уметношћу, а уз бројност долази и квалитет – тако резултат феминистичке борбе није само то да уметница има, већ да има и „великих“ уметница.

5. ЗАКЉУЧАК

Борба феминисткиња за женска права и место уметница у историји уметности, која је започела још пре пола века, може се посматрати као својеврсно нарушавање хармоније унутар „света уметности“ успостављене доминацијом белог хетеросексуалног мушкараца. Нова читања историје уметности, посебно феминистички оријентисаних аутора, допринела су увођењу родне равноправности на уметничку сцену, што се рефлектовало и на савремену уметничку сцену Србије. Циљ овог рада био је утврдити да ли су и у којој мери жене-уметнице заступљене у уметничким програмима најзначајнијих институција у земљи које се баве промовисањем и излагањем савремене уметности, односно у ком су проценту жене заступљене међу наставним особљем на уметничким факултетима. Резултати истраживања показали су да у излагачким програмима јесте било више мушкараца, али да број жена које су изложиле своје уметничке пројекте није занемарљив и није пропорционалан положају дискриминисаних субјеката. У зависности од галерије и излагачке сезоне, број мушкараца и жена који су излагали своја дела се разликује а неретко је изједначен. Међу запосленим наставницима на уметничким факултетима готово да постоји равнотежа између мушкараца и жена. Резултати истраживања поткрепљују закључак да је дисхармонија до које су довели продори феминисткиња и других претходно дискриминисаних субјеката током последњих деценија, заправо пут ка успостављању једне нове хармоничне целине унутар света уметности, у којој ће мушкарци и жене бити једнако заступљени и равноправни.

ЛИТЕРАТУРА

- Batler, Džudit. 2010. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Loznica: Karpos.
- Bart, Roland. 1986. Smrt autora. U Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 176–180.
- Boussahba-Bravard, M and R. Rogers (eds.). 2018. *Women in International and Universal Exhibitions, 1876–1937*. New York: Routledge.
- Danto, Artur. 2007. Svet umetnosti (I deo). *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 86, 90–96.
- Danto, Artur. 2008. Svet umetnosti (II deo). *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 87, 87–90.
- Dossin, C. and H. Alkema. 2019. Women Artists Shows· Salons· Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions. *Artl@s Bulletin*, 8(1). 19.
- eko, Umberto. 1965. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.
- Habermas, Jürgen. 1969. *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Beograd: Kultura.
- Harris, Jonathan. 2002. *The New Art History*. London and New York: Routledge.
- Hill, L. R. and F. Sobande. 2018. In our own words: Organising and experiencing exhibitions as Black women and women of colour in Scotland. In *Accessibility, inclusion, and diversity in critical event studies*. London and New York: Routledge, 107–121.
- <https://msub.org.rs/> [19. 01. 2022].
- <http://msuv.org/> [19. 01. 2022].
- <https://gslunis.rs/> [19. 01. 2022].
- Jakubowska, Agata. 2021. Politics of all-women exhibitions today: The case of Poland. *European Journal of Women's Studies*, 28(4), 518–531.
- Lefebvre, Henri. 1959. *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Maiden, MA – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing.
- Lukovac, Mia. 2015. *Privatno i javno u savremenoj umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Nohlin, Linda. 2005–2006. Zašto nema velikih likovnih umetnica?. *ProFemina*, 41/42, 246–269.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London and New York: I. B. Tauris.
- Pollock, G. and R. Parker. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pandora.
- Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, London and New York: Routledge.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Young, I. M. 1987. Impartiality and the Civic Public. U S. Benhabib i D. Cornell (eds.) *Feminism as Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Young, I. M. 1989. Polity and Group Difference: A Critique of the Ideal of Universal Citizenship. *Ethics*, 99.

Mia Arsenijevic

**DISCRIMINATION AND / OR DISHARMONY -
REPRESENTATION OF ARTISTS ON THE CONTEMPORARY ART SCENE OF SERBIA**

Summary

“Why have there been no great women artists?” Linda Nochlin asked in 1971. Exactly half a century later, the once marginalized voices of women artists are heard within the ‘Art World’, although the consequences of centuries of discrimination cannot be easily and simply overcome. The struggle of feminists for women’s rights and the place of artists in the history of art can therefore be seen as a violation of the harmony that ruled the ‘Art World’ shaped by a white heterosexual man. This paper will examine the consequences of the newly created disharmony, and the current situation on the Serbian art scene - whether there is disharmony or enough steps have been taken to establish a new harmonious whole in which artists are equally represented. The research is based on the New Art History, cultural studies, and especially feminist studies, with the application of the quantitative method and the initial qualitative analysis.

Keywords: feminism, New Art History, discrimination, harmony, disharmony.

UDC 782:782.4 (497.113)

ХАРМОНИЗАЦИЈА НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА СРБА У ВОЈВОДИНИ – ПРИМЕР СВИРАЊА НА ХАРМОНИЦИ ОД ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА ДО ДАНАС¹

Весна Ивков

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду
vesnaivkov@yahoo.com

Сажетак

Традиционалне мелодије вековима се преносе усменим путем, са старије на млађу генерацију инструменталних извођача. Паралелно с тим, трансфер мелодија се одвија и међу извођачима који свирају исте и различите музичке инструменте. Поједина извођења народних мелодија на хармоници понекад подсећају на звук гајди, а у већини случајева хармоника традиционалним мелодијама даје својствен мелодијско-хармонско-ритмички израз. На основу нотних записа традиционалних мелодија војвођанских Срба, компаративним приступом биће анализирано извођење на левом мануалу (басу) од стране старијих генерација хармоникаша (период прве половине 20. века), средње генерације (период друге половине 20. века) и млађе генерације свирача (прва половина 21. века). Путем овог саопштења, аутор има намеру да представи комплексност пратње мелодије на хармоници (на басовној страни) уз указ на поједина устаљена хармонска решења и одређена одступања.

Кључне речи: бас, хармоника, 20. век, 21. век, Срби, Војводина.

1. УВОД

Предмет домаћих етномузиколошких проучавања најпре је била народна мелодија изведена на вокални, инструментални, а потом на вокално-инструментални начин, солистички и групно. Ова пракса може се правдати тиме да је фокус истраживања управо на водећој мелодијској линији, њеном мело-ритмичком устројству. У случајевима где инструментална пратња основној мелодијској мисли постоји, а занемарује се тиме што није транскрибована и анализирана, истраживању се приступа линијом мањег отпора и мелодија бива отргнута из свог истинског извођачког контекста. У овом случају неће бити разматран феномен хармонске пратње народних мелодија по принципу дијахроније, који би обухватао поступке примењене од стране некадашњих записивача до савремених појава, јер та тема превазилази обим и сврху настанка овог рада. Научно разматрање је усмерено на извођење народних мелодија у народној пракси Срба староседелаца из Војводине, на инструмент хармоника, чији интерпретатори до друге половине 20. века нису били институционално музички образовани.² Као пратња мелодији у дисканту хармонике диференцира

¹ Овај рад настаје у оквиру НИО Академије уметности Универзитета у Новом Саду, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² „Са народном мелодијом, њеном метроритмичком структуром и пажљивим ослушкивањем настаје простор природног хармонизовања, простор свежине који се вапијуће потражује у

се пратња на басовном мануалу, са одређеним хармонским функцијама.³ За потребе увида у карактеристике музичког извођења традиционалних мелодија из прве половине 20. века послужиле су транскрипције снимака са старих грамофонских плоча (78 обртаја), а за потребе прикупљања музичко-фолклорне грађе о мелодијама изведеним на хармоници у другој половини 20. века и у прве две деценије 21. века, континуирано су спровођена вишегодишња теренска истраживања у периоду од 2000. до 2016. године.

2. ВРСТЕ ХАРМОНИКА У ВОЈВОДИНИ И РИТМИЧКО-ХАРМОНСКО УСТРОЈСТВО

Иако нема поуздано тачних података, претпоставља се да је на подручје данашње Србије, односно Војводине хармоника доспела на прелазу 19. у 20. век и то посредством немачког живља. Прве хармонике су биле дијатонске, мањег формата у односу на савремене хроматске са дугмадима и клавирским диркама у дисканту. Дијатонски тип инструмента подразумева распоред дугмади у дисканту, у једном, два или три реда, па отуда и називи једноредна, дворедна и троредна дијатонска хармоника. На басовној страни има углавном парни број басова, највише 12, поређаних вертикално у два реда и чине их основни и акордски бас. Као изузетак, средином 20. века, у војвођанској музичкој пракси била је заступљена и тзв. „коцкара“, хармоника која на својој десној страни – дисканту, при ивици корпуса има распоређене клавирске дирке, док је дугмад распоређена ка унутрашњем делу, ближе регистрима и поклопцу („декли“) испод којег је постројен механизам тонова. О постојању оваквог типа хармонике на подручју Војводине данас сведоче само фотографије од средине прошлог века, док примерци инструмената нису сачувани. Претпоставља се да је, на оваквом типу инструмента, устројство клавирске и хармонике са дугмадима обједињено ради пружања могућности извођачу да одабере на којој врсти дисканта ће свирати. Ово савремено теоријско тумачење заснива се само на претпоставци и нема потврду у извођачкој пракси која је, са данашњег становишта, увелико превазиђена. У другој половини 20. века, у традиционалној музичкој пракси већинског српског народа и националних заједница на подручју Војводине су заступљене савремене хроматске хармонике са клавирским диркама и дугмадима у дисканту.⁴ Изузетак представља музичка традиција војвођанских Словака, у оквиру које егзистира савремена хроматска хармоника, али и

раду и изучавању једне дисциплине каква је хармонија“ (Божић, 2003: 257).

³ Хармоника је хармонски инструмент, што значи да се могу изводити више мелодијских линија истовремено, као и акорди, чиме је употреба хармонике значајнија (Јуришић, 2020: 54).

⁴ О врстама хармоника и њиховој улози у народном животу војвођанских народа детаљније видети (Ivков, 2006: 198–213).

дијатонска хармоника и то искључиво у групном вокално-инструменталном извођењу старијих жена – хармоникашица из села Арадац, познатих под називом „арадачке мешкарке“.⁵

Устројство тонова у дисканту дијатонске хармонике подразумева звучање различитих тонских висина при отварању – развлачењу, односно при затварању меха. Иста појава је карактеристична и за леву страну инструмента, где су басови вертикално поређани по квинтном кругу (навише од баса С) и квартном кругу (наниже од баса С). Вертикално распоређивање по квартном и квинтном кругу у односу на бас С особеност је басовног поретка на примеру савремених хроматских хармоника. Тако се изнад основног баса С налазе G, D, A, E, H, Fis, Cis, а ниже од основног баса С су F, B, Es, As, Des, Ges, Ces.⁶ Број басова на савременој хармоници је знатно већи у односу на дијатонске, па се у зависности од величине инструмента најчешће креће од 12 до 120, 160, а у случају концертних типова хармоника са тзв. слободним, баритон системом и до 185 басова. У зависности од величине инструмента, у хоризонталном, косом поретку има неколико врста басова. На примеру хармонике са 120 басова, у првом реду је тзв. терц-бас (E), који звучи за терцу више у односу на тзв. основни бас у другом реду (C). У трећем реду звучи акордски дурски бас (c), у четвртном реду акордски молски (cm), у петом реду мали дурски септакорд (c7), а у шестом реду умањени септакорд (c im).

При извођењу народних, па и мелодија компонованих у традиционалном духу, уобичајена је наизменична пулсација соло основног и одређеног акордског баса. У зависности од ритмичких карактеристика мелодије, ради потцртавања одређене маркантности и пулсације, срећу се одсечни истовремени наступи соло и акордског баса, док су у мелодијама заснованим на рубато ритмичком систему и у каденцама инструменталних мелодија тзв. кола, типичне дуге нотне вредности и издржавање соло и акордског баса.

3. КАРАКТЕРИСТИКЕ СВИРАЊА НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА НА ХАРМОНИЦИ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА

О извођачима и особеностима интерпретације народних мелодија на хармоници у Војводини у првој половини 20. века нема бројних усмених и писаних података из тог времена. Најбоља сведочанства о стилу свирања у том временском раздобљу јесу звучни снимци појединих извођача, настали за потребе тадашњих дискографских издања. У периоду између два

⁵ Детаљније видети (Ivkov, 2005: 101–105).

⁶ Кад је реч о институционално образованим музичарима – хармоникашима, на питање „Дали у неком сегменту аналитичког солфеђа студенту помаже повезница с инструментом, сви хармоникаши редом замишљају стандард басове на хармоници по квартно-квинтном кругу и то је увијек згодна меморијска олакшица“ (Kazić, 2018: 67).

светска рата на подручју данашње Војводине, а и шире, постала су позната и звучна имена Аркадија Терзина и Ђоке Миросављевића из Суботице, Јове Мијатовића из Сомбора и Славка Бађина из Зрењанина, који су се нарочито истакли и прославили својом интерпретацијом мелодија народне музике на хармоници. За разлику од дуета Терзин–Миросављевић, који се истиче по инструменталном извођењу, Јова Мијатовић је препознатљив по својственом вокално-инструменталном начину интерпретације који подразумева певање народних песама уз сопствену пратњу на хармоници, или пак по инструменталном извођењу мелодија народних игара. На подручју Војводине, сачуване су укупно две грамофонске плоче са извођењем Јове Мијатовића. Једна се евидентира у Библиотеци за посебне збирке Матице српске у Новом Саду (издање Edison Bell Penkala), а друга је у Градском музеју у Сомбору (издање Columbia Record, Columbia graphophone Wien Budapest) (Ivkov, 2008: 34). Иако недостају поуздани подаци о животу и раду Јове Мијатовића, његова фотографија са хармоником која је штампана у Каталогу грамофонских плоча за 1929. годину сведочи о томе да је Мијатовић свирао хроматску хармонику са дугмадима у дисканту. С обзиром на то да су звучни снимци извођења Јове Мијатовића публиковани путем бакелитних грамофонских плоча са 78 обртаја, а имајући у виду и годину производње, репродукција звука није на завидном нивоу. У одсуству дигитализоване музичке грађе, репродукција мелодија на старим грамофонима доноси одређена убрзања, а уједно и померање оригиналне интонације неретко за полустепен навише. У овом случају, узимајући извођење Јове Мијатовића као репрезентативно, намећу се одређена запажања о особености и стилу интерпретације. При вокално-инструменталном извођењу песме „И дођи, лоло“ постоји уводна мелодија (форшпил) саткана од тематског материјала певане деонице и мелодија у дисканту се украшава једноструким и двоструким пралтрилерима, ређе предударима и трилерима, док се њен завршетак потцртава акордским сазвучима у дисканту. Пратња мелодијске линије се формира наизменичним наступом соло основног и акордског дурског баса, претежно артикулацијом легато. Хармонске функције које се користе у басовној пратњи су основне: тоника, субдоминанта и доминанта.⁷ Између певаних деоница су прелази, који се, као и завршна каденца, окончавају акордским сазвучком на тоници. По завршетку песме, без прекида се надовезује коло (слика 1) уз трупкање ногу и подвикивање, што указује на настанак звучног снимка у функционалном смислу, као пратња игри.⁸

⁷ „У теоријској интерпретацији, Миодраг Васиљевић је пошао од чињенице да се у улози лежећих тонова у традиционалној вокалној и, још више, инструменталној пракси најчешће појављују с, ф и г. Овај феномен објашњавао је тиме да поменуте тонове хармонски инстинкт свирача и певача несвесно препознаје и истиче као особена упоришта“ (Радиновић, 2016: 175).

⁸ Минуциозни нотни записи фрагмената мелодија, одабрани за потребе овог рада, представљају релевантне примере соло извођења народних мелодија на хармоници и

max/doc/np_kolo_mijatovic
 British pat. 241807/25 Z. 314 Edison Bell Penkala, LTD. Zagreb

Jova Mijatović, Sombor
 Gramofonska ploča Edison Bell electron

♩ = 103

Слика 1. Коло, фрагмент

4. ОСОБЕНОСТИ ИЗВОЂЕЊА НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА НА ХАРМОНИЦИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА

Од друге половине 20. века наоვაмо на подручју Војводине делује изузетно велики број хармоникаша, а неретко се дешава у градским, па и сеоским срединама, да их има по неколико десетина. Учење мелодија се првобитно спроводило уз помоћ старијег извођача хармоникаша, гајдаша, виолинисте, а потом и самостално, слушањем мелодија посредством радио-пријемника, магнетофона и грамофона. Народне мелодије Срба са подручја Војводине извођене су у склопу обреда и обичаја годишњег и животног циклуса. Поред вокалних, инструменталних и вокално-инструменталних извођења мелодија са ширег подручја тадашње Југославије, песме и инструменталне мелодије – кола Срба староседелаца у Војводини представљале су централни и незаобилазни део репертоара извођача. Поједине мелодије, као што су сватовац, као и мелодије за игру једноставније форме, извођене су на тзв. гајдашки начин, имитацијом покретног бордуна на бас-мануалу и свирањем водеће мелодијске линије и лежећег бордуна у виду двохвата у дисканту (слика 2).

Kt. 30012005/B11

svira Srboslav Ivkov, rođen 1938.
 Stapar, 30. 01. 2005.

♩ = 89

Слика 2. Сватовац, фрагмент

Извођење традиционалних песама Срба староседелаца у Војводини приложени су са циљем тумачења и дијахронијског расветљавања структуре и функције басовне пратње мелодији изведеној на дисканту.

огледа се у свирању инструменталне мелодије, која је најчешће саткана из дословно поновљеног или варираног музичког материјала певаног дела. У уводном делу долазе до изражаја интерпретативне могућности извођача, а након тога следи певана строфа са и без рефрена. Док глас изводи мелодију, пратња у дисканту, иако често у двогласу, постаје дискретнија у односу на претходни, уводни инструментални део. При свирању инструменталних мелодија доминира соло водећа мелодијска линија у дисканту, док се двоглас примењује веома ретко и својом појавом у одређеним моментима контрастира устаљеном мелодијском току. Третман басовне пратње, било да је реч вокалној или инструменталној мелодији, готово је истоветан. Он се заснива на употреби основног соло баса и акордског дурског или молског баса. За разлику од музичке праксе у периоду прве половине, у другој половини 20. века, у мелодијама дурског карактера примењује се укрштање основног баса са доминантним соло или терц-басом, на пример С с Г с, или С с Е с. Кад је реч о мелодијама са молским карактером, укрштање соло основног и мале терце у односу на основни тон није у пракси због велике удаљености у погледу позиционирања тих басова на левом мануалу. У погледу артикулације у басовној пратњи преовладава одскочни стакато при следу соло-акорд, а среће се и стакато. Прсторед који се примењује у басу је готово униформни и подразумева употребу трећег прста, за свирање соло и другог прста леве руке, за свирање акордског баса. Изузетак чини мањи број извођача, који су имали прилику да се институционално музички образују, па уместо трећег, за свирање соло основних и терц-басова користе четврти прст, док акордски дурски бас свирају трећим, а акордски молски бас другим прстом. Иначе, једна од занимљивих појава при свирању старијих генерација хармоникаша је непримерена употреба малог дурског септакорда. Наиме, уместо акордског дурског, у басовној пратњи и при завршецима мелодијског тока константно се појављује мали дурски септакорд, наводно због тога што он има пунији и гласнији звук. У погледу хармонских функција, доминирају тонична, доминантна, субдоминанта, са каденцом мелодије на другом ступњу и хармонским решењем у басу које подразумева употребу доминантине доминанте са разрешењем у доминантном сазвучју. Такође се, као примеран, издваја случај поређења некадашњег – дединог и савременог извођења бећарца у интерпретацији зрењанинског хармоникаша Ивице Мећавин (рођ. 1958). Овај испитаник указује на то да је дедино извођење карактерисао легато у дисканту и басу, вођење мелодијске линије у дисканту уз минимална украшавања, док савремени начин извођења подразумева обиље орнамената у дисканту, артикулацију нон легато, уз понекад одсечно свирање водеће мелодијске мисли, те маркантно пулсирање баса артикулацијом стакато.

Током друге половине 20. века и на преласку у 21. век у Радио Новом Саду интензивира се снимање народних мелодија, како у извођењу појединаца на хармоници соло, тако и извођења једног хармоникаша уз пратњу инструменталних ансамбала хетерогеног састава (дует фрула, контра и бас), уз пратњу Великог тамбурашког оркестра и Великог народног оркестра.⁹ У случају интерпретације народних мелодија на хармоници уз пратњу ансамбла или оркестра, звучно се замагљује, односно третман баса хармонике се ставља у други план, јер пратњу главној мелодијској мисли преузимају поједини оркестарски инструменти.

5. ОДЛИКЕ ИЗВОЂЕЊА НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА НА ХАРМОНИЦИ У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА 21. ВЕКА

У интерпретацији новије генерације хармоникаша евидентна је тенденција истицања техничког аспекта, понекад на штету тзв. музикалног израза, свирања „из душе“. Реч је о извођачима који су институционално музички образовани, а свирање народне музике практикују због учешћа у раду културно-уметничких друштава, ради свирања у склопу народних обичаја годишњег и животног циклуса заједнице, или из разлога личних афинитета. Учење мелодија одвија се најчешће на традиционалан усмени начин уз помоћ старијег хармоникаша – учитеља, слушним методом уз успоравање мелодија помоћу примене компјутерских програма и ређе, услед недостатка штампаних публикација, помоћу малобројних нотних записа. Једна од заједничких карактеристика у извођењу хармоникаша новије генерације је већа заступљеност стакато артикулације у дисканту, поготово при извођењу инструменталних мелодија – кола, док се у басу практикује одсечан начин свирања и одсечног стакато. Поред тзв. укрштања басова које је карактеристично за период извођаштва друге половине 20. века, сада се уочава ширина употребних хармонских решења, уз примену тзв. пролазних соло басова (пример „Циганчица“, слика 3, такт 5–6), који обогаћују тонски спектар пратње мелодији.¹⁰

⁹ Наведени видови студијског снимања музичког извођења евидентни су на примеру праксе хармоникаша Србослава Ивкова. Детаљније видети (Ivkov, 2008: 257).

¹⁰ Учестале хармонске промене подударне су са општим музичким током, подвлаче у музици тренутке узнемирености, узбуђења, напетости и узлазне градације (Despić, 1987: 24).

CD-6
♩=172

свира Јован Пловић, рођен 1993,
Нови Сад, 15. 08. 2009.

Хармоника

Слика 3. „Циганчица“, фрагмент

Употреба малог дурског/доминантног септакорда уочава се само у случајевима доминантне функције, која захтева разрешење. Неретко се дешава да водећу мелодијску мисао представници млађе генерације хармоникаша изводе на басовној страни инструмента (на стандардном бас-мануалу, или баритон систему савремених концертних хармоника), док се пратња у виду акордских пулсација изводи на десном мануалу – дисканту. И поред напретка у виду техничког извођења, млади нису довољно мотивисани да изводе народне инструменталне, а поготово вокалне мелодије из музичке традиције Срба староседелаца у Војводини. Постао је уврежено мишљење да су то једноставне, технички мање захтевне мелодије, са основним хармонским решењима и „оне су за почетнике“, за полазнике музичких школа, који тек почињу да се баве музиком.¹¹ Под изговором те врсте превазиђености, мотив очувања традиционалне музике са војвођанског поднебља уступа се сфери што боље, захтевније и бравурозније, конкурентније техничке интерпретације, која се постиже извођењем народних или чешће ауторских инструменталних мелодија са других домаћих и страних музичко-фолклорних подручја.

¹¹ Поред традиционалних српских и других, поједине хрватске народне мелодије су уврштене у уџбеник за први разред основне музичке школе за хармонику ауторке Војиславе Вуковић Терзић. Оне су претежно тонског опсега од с¹-g¹ и погодне су за извођење свих пет прстију десне руке. Басовна пратња конципирана је употребом соло басова С и G, док је додатни линијски систем предвиђен за басовну пратњу наставника који би подржавао хармонско-ритмичку подлогу наизменичним одсечним наступом тоничног соло С и акордског дурског с баса, односно доминантног G основног и g акордског дурског баса. Детаљније видети (Ivkov, 2018: 156).

6. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

С обзиром на временско раздобље од једног stoleћа заступљености хармонике на подручју Војводине, у погледу извођења народне музике на овом инструменту диференцирају се три периода: прва половина 20. века, друга половина 20. века и прве деценије 21. века. У сваком поменутом временском периоду запажају се одређене карактеристике извођења народних мелодија на хармоници, на инструментални и вокално-инструментални начин. У првој половини 20. века доминира легато свирање на десном и левом мануалу, а хармонска решења у басу подразумевају употребу само основних хармонских функција: тоника, субдоминанта, доминанта. Друга половина 20. века доноси помак у погледу одсечније артикулације у свирању мелодије на дисканту, која је уз то богатије орнаментирана, док се у басу поред основног и акордског баса примењује и укрштање у виду терц баса са акордским и доминантног основног са акордским басом тоничне функције. Мелодије завршавају на другом ступњу, а хармонско решење у каденци представља везу доминантна доминанта – доминанта. Неадекватно коришћење малог дурског септакорда од стране извођача који нису институционално музички образовани у другој половини 20. века, уступа место раскошном третману басовне стране хармонике од стране извођача који су институционално музички образовани и делују у првим деценијама 21. века. Напредовање технике извођења на хармоници довело је до својеврсног превазилажења традиционалног музичког репертоара Срба староседелаца у Војводини, који постаје потиснут због скромног амбитуса мелодија и једноставних хармонских решења.¹² У жељи за лично афирмацијом кроз исказивање што већих личних, превасходно техничких, домета у интерпретацији, а тиме и извођачких потенцијала самог инструмента, хармоникаши нове генерације најрадије изводе народне, и чешће, ауторске инструменталне мелодије са подручја Србије или других музичко-фолклорних поднебља. То указује на чињеницу да свест о вредности музичке баштине свог народа и ужег порекла није на завидном нивоу, те је неопходно предузимање одређених активности у едукативном смислу, путем предавања и штампања публикација са нотним записима народних мелодија, како би музичка баштина сопственог порекла и народа имала незаобилазно место у свести извођача.

¹² У подручју фолклора се дешавају одређене особености. То су необични случајеви кад се музички фолклор колеба између две своје детерминанте, приближавајући се час музичкој специфичности, час свом фолклорном карактеру (Bingulac, 1988: 63).

ЛИТЕРАТУРА

- Bingulac, Petar. 1988. *Napisi o muzici*. Univerzitet umetnosti.
- Божић, Светислав. 2003. Уместо рецензије. *Миодраг А Васиљевић: Наука о хармонији*. (З. Васиљевић, ур.) Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Despić, Dejan. 1987. *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Ivkov, Vesna. 2005. Die Gruppe MEŠKÁRKE aus Aradac – Verbindungen der Tradition und Attraktion. In F. Metz (Ed.) *Muzica – dialog intercultural. Confluente muzicale interculturale în Banat. Musik als interkultureller Dialog. Das Banat als euroregionaler Klangraum*. München: Edition Musik Südost, 101–105.
- Ivkov, Vesna. 2006. Akkordeontypen in der multinationalen Vojvodina aus ethnomusikologischer Sicht. In Erik Fischer (Ed.) *Musikinstrumentbau im interkulturellen Diskurs, Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 198–213.
- Ivkov, Vesna. 2008. *Harmonika – život moj, 45 godina umetničkog rada Srbozlava Srbe Ivkova*. Beograd: Beogradska knjiga.
- Ivkov, Vesna. 2018. Hrvatske melodije u „školi za harmoniku“. U A. Radočaj-Jerković (ur.) *Komunikacija i interakcija umjetnosti i pedagogije, Zbornik radova*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Umjetnička akademija, 149–161.
- Jurišić, Ivan. 2020. *Priručnik izvornih melodija i napjeva karakterističnih folklornih regija za različite ansamble*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu. Neobjavljen diplomski rad.
- Kazić, Senad. 2018. Značaj i utjecaj spoljnih faktora na formiranje i oblikovanje individualnog/subjektivnog muzičkog mišljenja u sferi elementarne muzičke teorije. U: A. Bosnić i N. Hukić (ur.) *Muzika u društvu*, Zbornik radova. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, 63–69.
- Радиновић, Сања. 2016. Васиљевићеви зборници народних мелодија: српско музичко благо. *Музикологија/Musicology*, 20, 171–198.

Vesna Ivkov

HARMONIZATION OF TRADITIONAL SERBIAN MELODIES IN VOJVODINA – AN EXAMPLE OF PLAYING THE ACCORDION FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY TILL NOW

Summary

Through the centuries, traditional melodies have been transmitted orally, from the older to the younger generation of instrumental performers. At the same time, the transfer of melodies takes place among performers who play the same and different musical instruments. Some performances of folk melodies on the accordion sometimes resemble the sound of bagpipes, and in most cases, the accordion gives traditional melodies a characteristic melodic-harmonic-rhythmic expression. Based on the notation of traditional melodies of Serbs in Vojvodina, a comparative approach analyzed the performance on the left hand (bass) by older generations of accordionists (period of the first half of the 20th century), middle generation (period of the second half of the 20th century) and younger generation of musicians from the mid-21st century). The first half of the 20th century was dominated by legato playing on the right and left hand, and harmonic solutions in bass involve the use of only basic harmonic functions. In the second half of the 20th century, the melody was played staccato, with a lot of ornaments. Bass crossing is typical for bass interpretation. The melody on the right hand (descant) ends most often in the second degree, and the ending in the bass has a dominant function. In the 21st century, the performing technique is advancing a lot and the traditional melodies of Serbs from Vojvodina are not attractive.

Keywords: bass, accordion, 20th century, 21st century, Serbs, Vojvodina.

UDC 782:[785.74 +787.1/.3]

HARMONIJA I DISHARMONIJA U POSLEDNJIM GUDAČKIM KVARTETIMA LUDVIGA VAN BETOVENA

Ana Perunović Ražnatović

Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija, Cetinje

perun_ak@yahoo.com

Sažetak

Iako se u muzici termin „harmonija“ odnosi na izražajno sredstvo i na teorijsku disciplinu, harmonija se može tumačiti i kao fenomen. Uticaji fenomena harmonije i disharmonije na Betovenovo stvaralaštvo, kao i njihova umjetnička, estetska i psihološka uloga, mogu se analizirati na više nivoa, počev i od kompozitorove ličnosti – disharmonične prirode i neobuzdanog, snažnog karaktera sa inventivnošću i primjesama ekscentričnosti, ali i ličnosti koja je u harmoniji sa prirodom, muzikom i Bogom. Harmonija i disharmonija se ogledaju i u odnosu između Betovena i njegovih savremenika, između njegovih posljednjih djela i vremena u kojem su nastala, u njihovim specifičnostima. U ovom radu će biti izloženi rezultati istraživanja pomenutih odnosa. Šest djela nastalih u posljednje tri godine Betovenovog života namijenjena su gudačkom kvartetu. U njima svaki od muzičkih elemenata (melodija, ritam, harmonija, forma) doživljava transformacije i povremeno radikalni pristup kompozitora zbog njegovog nemara prema ustaljenim normama, što može biti posledica fizičkog hendikepa (gluvoće).

Cljučne reči: Ludvig van Betoven, poslednji gudački kvarteti, harmonija i disharmonija, forma, harmonijski jezik.

1. KOMPLEKSNOŠT BETOVENOVE LIČNOSTI

Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) svojom ličnošću i djelom plijeni i predstavlja izazov za različite vrste analiza već skoro dva vijeka. Sprovedena su brojna istraživanja koja se, između ostalog, odnose na: psihološko sagledavanje njegove ličnosti u odnosu na istorijske činjenice ili komentare njegovih savremenika, tumačenje emocionalnog aspekta njegove muzike, odnosa emocija i djela i tako dalje. Činjenica je da su Betovenov život obilježile i na njegovo stvaralaštvo uticale: gluvoća¹, neuzvrćene ljubavi, vjera u Boga i ljude, okrenutost ka prirodi kao utočištu i izvoru ideja, nevolje sa porodicom, izdavačima, troškovima, bolesti, tuge, patnje, ali i kompozitorov karakter – disharmonična i neobuzdana priroda, misteriozna magnetska snaga, plahovitost, ekscentričnost, inventivnost, intelektualna kompleksnost. Može se reći da je živio u harmoniji sa prirodom, muzikom i donekle ljudima, a u disharmoniji sa porodicom, ponekad izdavačima i publikom.

¹ Istorijski podaci govore da su se prvi nagovještaji gluvoće pojavili prije 1800. godine, što znači da se Betoven pola života borio i na kraju prihvatio najveći nedostatak kad je vokacija muzičara i kompozitora u pitanju. Skoro nestvarna i vrijedna dubokog poštovanja je činjenica da je djela koja su vremenom postala najcjenjenija i najpopularnija, napisao potpuno gluvo.

1.2. Harmonija i disharmonija u odnosu Betovena i njegovih savremenika

Betoven je bio otvoren prema ljudima i pun podrške za mlade muzičke umjetnike. Njegovi izdavači, muzički kritičari i šira publika, oduševljeni djelima iz njegovog ranog i srednjeg stvaralačkog perioda, nisu imali dovoljno razumijevanja za povećanu disonantnost u poznim djelima. Knittel navodi da u kritici za *Gudački kvartet* op. 131, objavljenoj 1830. godine, Feti (Francois Joseph Fetis) direktno povezuje određene harmonske slijedove u posljednjim djelima sa Betovenovom gluvoćom, smatrajući ih okrutnošću, odnosno grubošću harmonije (Knittel, 1998: 53). Ostaje nepoznanica da li je Betovenov unutrašnji sluh, na osnovu iskustva i neospornog talenta i muzikalnosti, prihvatao izvjestan nivo disonantnosti kao nešto što je kompozitor i želio da dobije u zvučanju poznih djela, a što je većini slušalaca i duže od pola vijeka nakon njegove smrti bilo neshvatljivo i iritantno, ili je gubitak sluha ipak bio ograničavajući faktor koji nije kompozitoru omogućavao da osjeti disonantnost dobijenu u određenim sazvučjima. Betovenova gluvoća i, kao posledica, duhovna izolovanost, kombinovane sa izvjesnim čisto muzičkim faktorima, čine mnoge aspekte poslednjih kvarteta nerazumljivim savremenicima² i ne lako razumljivim kasnijim generacijama.



Slika 1. Portret L. van Betovena iz 1824. godine,
izvor: Sonneck, O. G. (ed.) 1967. Beethoven, Impressions by his Contemporaries. New York: Dover Publications INC.

2. HARMONIJA I DISHARMONIJA U BETOVENOVIM POSLEDNJIM GUDAČKIM KVARTETIMA

Betovenov pozni stvaralački period posebno je inspirativan za analizu jer su prisutne umjetničke tendencije koje daju za pravo da se govori o specifičnom,

² Betoven je činjenicu da publika i izvođači povremeno nisu shvatali njegova djela jednom prilikom prokomentarisao: "Some day it will suit them. I know that I am an artist." (Sonneck, 1967: 206)

poznobetovenskom stilu. Poslednje dvije i po godine, živeći skoro u izolaciji, Betoven se okreće svojoj suštini i njenom izrazu kroz šest djela namijenjenih isključivo jednom izvođačkom medijumu – gudačkom kvartetu.³ Ovi kvarteti su nastajali usred patnji, bolesti, potencijalnog siromaštva, usamljenosti, ali i ljubavi prema prirodi, Bogu i ljudima. U njima svaki od muzičkih elemenata (melodija, ritam, harmonija, faktura, forma) doživljava transformacije i povremeno radikalni pristup kompozitora zbog njegovog poštovanja unutrašnjih poriva i donekle nemara prema ustaljenim normama, što može biti posljedica fizičkog hendikepa – odvojenosti kompozitora od spoljašnjeg svijeta zvukova. Kvarteti su Betovenu omogućili da potpuno iskaže svoja razmišljanja, emocije i intelektualnu kompleksnost kroz četiri srodna instrumenta, ali sa individualnim crtama i slobodama, istovremeno sposobna da time ne naruše jedinstvo cjeline. Time je gudački kvartet „postao simbol koncepta muzike kao složeno-konverzacijskog djela“ (Rushton, 1996: 99).

Betoven u gudačkom kvartetu koristi instrumente kao četiri melodijske linije, od kojih svaka interpretira kompozitorove ideje sa slobodom i individualnošću. Te melodijske linije su ujedinjene u dobro osmišljenu cjelinu, koja ima kapacitet da izrazi stvaraočeve misli i emocije, unutrašnje protivrječnosti. Zbog tih sloboda u pisanju dionica, povremeno se javljaju produžene melodije⁴, šire razrade tematskog materijala, smjeli kontrapunkt, oštre disonance (za poslednja dva mnogo primjera ima u kvartetu *Velika fuga* op. 133).

Osnovni „konflikt“ koji odlikuje sve pozne kvartete predstavlja suprotnost progresa i istorije, a reflektuje se, između ostalog, na koncepciju forme i tretman harmonskih sredstava. Promjene koje obilježavaju stil Betovenovog poznog stvaralačkog perioda su:

- a) „preoblikovanje“ sonatnog ciklusa i pojedinih stavova u okviru njega, onih čija je forma specifična upravo u poznim kvartetima;
- b) sve doslednije sprovođenje tematskog jedinstva u okviru stava (cjelovitost tematskog materijala – korištenje iste ideje), među stavovima (tematska jezgra iz kojih izrasta čitav kvartet), ali i između kvarteta iz poznog stvaralačkog perioda (melodijske fraze u čijoj je osnovi motiv *b-a-c-h*);
- c) sve izrazitiji kontrasti, nastali zahvaljujući iznenadnoj promjeni tempa tj. smjenjivanju brzih i sporih djelova stava, ali i naglim promjenama dinamike, upotrebom neočekivanih dramatičnih akcenata;
- d) vještina i raznolikost u primjeni tehnika variranja (ornamentalne, polifone i karakterne) u okviru stavova pisanih u obliku teme s varijacijama, ali i onih koji koriste neki drugi formalni obrazac (sonatni oblik, fuga, rondo, oblik pjesme);
- e) sve izražajnija ekspresivnost harmonskog jezika;

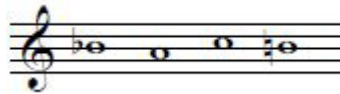
³ Do 1824. godine, kada se Betoven okreće stvaranju isključivo za gudački kvartet, prošlo je četrnaest godina pauze u pisanju djela za ovaj kamerni sastav.

⁴ U poznim kvartetima Betoven „najavljuje“ Vagnera, odnosno pojavu njegove beskrajne melodije.

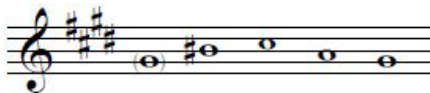
- f) značajna primjena polifonih postupaka (imitacija, obrtajni kontrapunkt) i oblika (fuga);
- g) elementi improvizacije.

Može se reći da Beethoven postiže jedinstvo i harmoniju u najopštijem smislu (sklad, usklađenost) u poslednjim kvartetima sprovođenjem specifične tematske srodnosti, tj. zajedničke fundamentalne ideje. Početak *Gudačkog kvarteta* op. 131, uvodi kvarteta op. 132 i 133, kao i početak mosta u reprizi u prvom stavu Kvarteta op. 135 bazirani su na istoj osnovnoj zamisli – motivu koji karakterišu dva polustepena pokreta, sa neizbježnom asocijacijom na motiv sačinjen od tonova *b-a-c-h*.

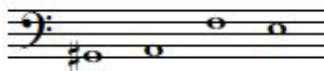
Primjer 1. Motivska povezanost Beethovenovih poslednjih gudačkih kvarteta
motiv *b-a-c-h*



motiv početka *Kvarteta* op. 131 (sažetak melodijske linije iz taktova 1–2)



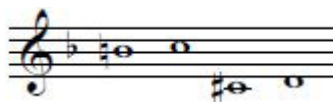
motiv početka uvoda *Kvarteta* op. 132 (sažetak melodijske linije iz t. 1–2)



motivi iz uvoda *Kvarteta* op. 133 (sažetak melodijske linije iz t. 4–7 i 8–10)



motiv iz prvog stava *Kvarteta* op. 135 (sažetak melodijske linije iz t. 109–110)



Ukoliko riječ „disharmonija” (nesklad, neslaganje, narušavanje harmonije) posmatramo u opoziciji prema opštem značenju riječi harmonija i kao opoziciju prema harmoniji kao muzičkom izražajnom sredstvu, u poslednjim Betovenovim gudačkim kvartetima mogu je predstavljati: veći broj i heterogenost stavova u okviru sonatnog ciklusa, sve izrazitiji kontrasti među stavovima ili kontrasti nastali iznenadnim promjenama tempa, tj. smjenjivanjem brzih i sporih djelova u okviru stava, kontrasti nastali i naglim promjenama dinamike, upotrebom neočekivanih dramatičnih akcenata, zatim pojava specifičnih akorada i harmonskih veza.

3. HARMONIJA I DISHARMONIJA U FORMALNIM OBRASCIMA BETOVENOVIH POSLEDNJIH KVARTETA

Od poslednjih šest Betovenovih gudačkih kvarteta – op. 127, op. 130, op. 131, op. 132, op. 133 i op. 135 – pet je u obliku sonatnog ciklusa (*Velika fuga* op. 133 je ciklus od tri fuge). Sonatni ciklus klasicizma je forma koja predstavlja spoj četiri dijela: sonatnog *allegro* oblika, laganog stava, menueta, odnosno skerca (*scherzo*) i (rondo) finala. Lagani stav i menuet/skerco mogu, po zamisli kompozitora, mijenjati mjesta u sredini ciklusa. Betoven u poznom periodu stvara kompleksniji, povremeno disharmoničan, ali i fleksibilan model ciklusa sa povećanjem broja stavova, koji će mu poslužiti kao osnova za brojne eksperimente. U poslednjim gudačkim kvartetima je očigledna Betovenova težnja da kreira ciklus u kome će se ukrštati i slobodno komunicirati nasljeđa brojnih stilskih perioda, da bi u tako konstruisanom konceptu izrazio subjektivnost i inventivnost, donekle odbacujući „pravila“ klasičarskog sonatnog ciklusa. U tako osmišljenom ciklusu, harmoniju (sklad) može da predstavlja (djelimično) poštovanje standardnih formalnih obrazaca i tematska povezanost, a disharmoniju, pored prividne razjedinjenosti ciklusa zbog većeg broja stavova, i sve izrazitiji kontrasti između brzih i laganih djelova ciklusa ili stava, kao i raznolikost u primjeni tehnika variranja.

3.1. Case study: *Gudački kvartet op. 130*

Metodološki postupak studije slučaja je za potrebe ovog rada obuhvatio istraživanje i analizu *Gudačkog kvarteta op. 130*. Ovaj kvartet u B-duru nastao je tokom 1825. godine. U prvobitnoj verziji imao je finale u obliku složene fuge sa oštrim temama, disharmonično za to vrijeme. Na zahtjev izdavača, a zbog neprihvatanja od strane publike, finale je izdvojeno i kasnije objavljeno kao samostalno djelo – *Velika fuga op. 133*. Novo finale za Kvartet op. 130 predstavlja poslednju Betovenovu stvaralačku kreaciju, nastalu četiri mjeseca prije kompozitorove smrti.

S obzirom na standardni sonatni ciklus od četiri stava, šest stavova *Kvarteta* op. 130, sa čestim promjenama tempa, vrste takta, tonaliteta i oblika, djeluju kao disharmonična cjelina.

stav	tempo i vrsta takta	tonalitet	oblik
1.	Adagio ma non troppo (3/4) – Allegro (C) – Tempo I (3/4) – Allegro (C)...	B-dur	sonatni oblik
2.	Presto (♩) – L'istesso tempo (6/4 – ♩ – 6/4 – ♩ – 6/4 – ♩)	b-mol	oblik pjesme (složena trodijelna pjesma)
3.	Andante con moto ma non troppo; Poco scherzoso (C)	Des-dur	sonatni oblik
4. <i>Alla danza tedesca</i>	Allegro assai (3/8)	G-dur	oblik pjesme (složena trodijelna pjesma)
5. <i>Cavatina</i>	Adagio molto espressivo (3/4)	Es-dur	oblik pjesme (trodijelna pjesma)
6.	Allegro (2/4)	(c-mol) B-dur	rondo (ili sonatni oblik)

Tabela 1. Stavovi *Gudačkog kvarteta* op. 130 (glavne odlike)

Već u prvom stavu, suprotstavljanje odsjeka u različitim tempima i vrstama takta daje mu pomalo hirovit karakter i stvara osjećaj razjedinjenosti. Isti osjećaj je intenziviran nizom od sledećih pet stavova, različitih karaktera, postavljenih kao suprotnosti jedna drugoj, nekad i u udaljenim tonalitetima. *Kvartet* op. 130 donekle ostavlja utisak sličnosti sa svitom, zbog povećanja broja stavova u odnosu na standardni sonatni ciklus, zatim zbog njihove nepovezanosti, sličnosti pojedinih stavova sa stavovima svite i česte upotrebe oblika pjesme kao formalnog rješenja. Među muzičkim analitičarima koji pominju karakter svite *Kvarteta* op. 130 je Ričard Taruskin (Taruskin, 2010: 236), a Leonard Ratner sugerise da karakter teme *Velike fuge* (prvobitnog finala) i polifona obrada odgovaraju karakteru žige – igre kojom je obično završavala barokna svita, i smatra da je fuga-finale bio podesan i za završetak kvarteta (Ratner, 1980: 270).

Posmatrajući iz perspektive dotadašnje uobičajene prakse, za *Kvartet* op. 130 bi se moglo reći da prati klasicistički raspored stavova u sonatnom ciklusu – brzi, scherzo, lagani i finale – samo što Betoven u ovom slučaju prije završnog stava umeće još po jedan scherzo i spori stav. Generalno, poštovan je klasicistički koncept, iako su melodija, harmonija, ritam i formalna struktura slobodnije tretirani. Poslije takvog niza stavova, *Velika fuga* je bila zamišljena kao originalno, beskompromisno finale koje će svojom veličinom, zvučnom snagom, invencijom, krajnošću u svakom smislu, biti klimaks čitavog kvarteta i uvesti red poslije toliko „rascjepa“ u njegovom toku. „Finale problem“, koji je po mišljenju savremenika imao ovaj *Kvartet*, riješio je sam Betoven uklonivši *Veliku fugu* i kasnije osmislivši novi, manje radikalni završni stav. Akt zamjene finala u *Kvartetu* op.

130 može se tumačiti kao osjećaj i vrsta odgovornosti kompozitora prema svom vremenu i savremenici. Istorija kasnije donosi podijeljena mišljenja oko toga koje finale je prikladnije – fuga koja je sve tenzije iz kvarteta na neki način pojačala, ili novo finale koje predstavlja njihovo razrješenje, u zavisnosti od toga da li se daje prednost težnjama romantičarskog duha ili estetici klasicizma.

U šest stavova *Kvarteta* op. 130 pojavljuje se svakovrsna raznolikost. Nikad u kvartetima prije ovoga nije bilo toliko slobode i smjelosti po pitanju formalne koncepcije, primjene polifonije, smjene tonaliteta, tempa, vrste takta ili veličine odsjeka.

4. HARMONSKI JEZIK BETOVENOVIH POSLEDNJIH GUDAČKIH KVARTETA I DISHARMONIJE U NJEMU

Kod Betovena je harmonija, kao i kod ostalih kompozitora iz perioda klasicizma, u službi izgradnje muzičkih oblika, ali i u službi snažne izražajnosti – lirske ili dramatične, kao kod romantičara. U posljednjem stvaralačkom periodu Betoven izražava i tendenciju ka oslobađanju od „okova“ harmonskog jezika klasicizma i „pravila koja otežavaju polet stvaralačkih misli“ (Rolan, 1976: 113). Ekspresivna uloga harmonije u Betovenovom stilu manifestuje se kroz:

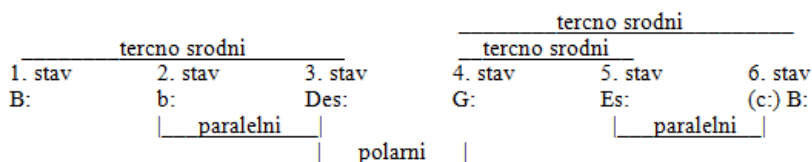
- a) isticanje disonantnih naboja⁵,
- b) iznenađujuće preokrete u razrješenju takvih sazvučja,
- c) odlaganje i isčekivanje razrješenja (rast psihološke tenzije) čime se često priprema reprizni dio oblika (produžavanje harmonske tenzije je zametak poznoromantičarske „harmonije napetosti“),
- d) orgelpunkt na dominantu kao odlaganje razrješenja,
- e) nagle modulacione preokrete uz pomoć enharmonskog preznačenja (ta mjesta djeluju dramaturški prelomno).

Betovenov temperament je ponekad u njegovim posljednjim djelima izražen naglašavanjem pojedinih harmonskih momenata koji se izdvajaju iz svog okruženja, bilo da se radi o jednom akordu koji je na neki način istaknut (dinamički, registrom ili trajanjem), o određenom slijedu akorada ili o oštrim disonancama koje donose kulminaciju dramske napetosti. Disonantnost je u ovim djelima povećana zbog povremeno oštrog sukoba između akordskih i vanakordskih tonova, nerazriješenih kritičnih tonova, nerazriješenih akorada.

Betovenove harmonske slobode u posljednjim djelima razlikuju se i od prakse romantičara. Dok kod njih prelazak iz osnovnog tonaliteta u subdominantni, umjesto u dominantni, predstavlja pad u napetosti, kod Betovena je pojava novog materijala u drugom tonalitetu uvijek znak promjene i obično veće napetosti. Zanimljivo je i da on priprema pojavu novog tonaliteta tako da, koliko god

⁵ Pod ovim se podrazumijeva npr. postavljanje disonantnih sazvučja na početak kompozicije ili stava; trajanje ili uzastopno ponavljanje disonantnih sazvučja na vrhuncima nekih gradacija sa visokim stepenom zvučne dinamike; disonanca istaknuta u melodiji u odnosu na harmonsku podlogu.

da je udaljen od prethodnog (paralelni, kvintno srodni, terčno srodni, susjedni ili polarni), prelazak uglavnom djeluje kao da su tonaliteti blisko povezani.



Primjer 2. Tonalni plan *Gudačkog kvarteta* op. 130

Kod Betovena je ekspresivna uloga harmonije povezana i sa pojavom umanjeno-og septakorda (primjer 3), dominantnog nonakorda, kao i eliptičnih razrješnja malih durskih septakorada, u ulozi dominante tonaliteta ili vantonalnih dominantni. U upotrebi su, takođe obično u ekspresivne svrhe, alterovani akordi hromatskog tipa, ne samo iz klasicizma poznati -DD i -VIIID, već i -II<+6, -VII i -D.

B: VII_b2 — VII_c6 (D)⁹ — VII_Is7 — VII_b7 — VII² (D)⁹

Primjer 3. Gudački kvartet op. 130, šesti stav (t. 424–429)

Još nekim postupcima, kao što je, na primjer, upotreba bikorda (dvostruke harmonije, tj. istovremenog zvučanja dvije samostalne i ravnopravne harmonije), varijantnih akorada i medijanti, Betoven najavljuje harmonske specifičnosti, koje će pravu ekspanziju doživjeti poslije njegovog vremena. Medijantiku, kao „najbitniju harmonsku novinu koju je romantizam uneo u već proširen klasični tonalitet“ (Despić, 2002: 152), a odnosi se na slobodnu upotrebu hromatskih i skrivenih terčnih srodnika akorada na glavnim stupnjevima, kao njihovih punopravnih zamjenika, Betoven u poznim kvartetima primjenjuje, iako rijetko i uglavnom kao slučajna sazvučja. Razumljivo je da je tako jer ova oblast doživljava punu primjenu tek u zreлом i poznom romantizmu.

B: S D⁷ 2 T⁶ VII_D⁶ D d S (-II_F⁶ M VII_F) II D⁷ VI
 g: VI -VII_D⁶ D VII_S s

Primjer 4. Gudački kvartet op. 130, šesti stav (t. 367–374)

Harmonska analiza pokazuje da u citiranom odlomku akord koji teorijski jeste medijanta u B-duru nema okruženje (akord sa kojim ima hromatski ili prividni terni odnos) na osnovu kog bi se tumačio kao medijanta. Logičnije se ti slijedovi akorada mogu objasniti u paralelnom g-molu, sa razrješenjem – VIID kao alterovanog akorda hromatskog tipa u dominantu, a zatim i njeno eliptično razrješenje u VIIS.

U svrhu povećane ekspresivnosti, kad je Betovenov harmonski jezik u poslednjim kvartetima u pitanju, slobodniji je i tretman vanakordskih tonova, kritični tonovi se nekad napuštaju bez očekivanog razrješenja, pojačana je dinamika smjenjivanja sazvučja u određenim segmentima forme, može se pojaviti general-pauza, obično pred početak novog odsjeka, na vrhuncima gradacija je primjetno isticanje disonantnih naboja, nekad i duže trajanje disonantnog akorda uz visok stepen zvučne dinamike, javljaju se neočekivani preokreti u razrješenju, kao i njegovo odlaganje.

5. ZAKLJUČAK

Betovenovi savremenici uglavnom nisu imali razumijevanja za povećanu disonantnost njegovih poslednjih gudačkih kvarteta. Ostaće enigma šta je pravi razlog njihovog povremenog, za to vrijeme, oštrog zvuka, ali se analizom mogu otkriti harmonska sredstva kojima je to postignuto. Puno je primjera novina koje je Betoven uveo u dotadašnji koncept forme i harmonski jezik, a koje su doprinijele drugačijem zvučanju. Betoven je u poslednjim kvartetima uspio da nađe balans između harmonije starih koncepata i disharmonije novih ideja. Povremene disharmonije sa izvođačima, izdavačima, kritičarima, publikom nisu značajno uticale na realizaciju njegovih poslednjih muzičkih ideja i na pronalazhenje harmonije sa samim sobom.

LITERATURA

- Despić, Dejan. 2002. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Knittel, K. M. 1998. Wagner – Deafness and the Reception of Beethoven's late style. U *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 1. Los Angeles: University of California Press, 49–82.
- Perunović Ražnatović, Ana. 2012. *Formalna, harmonska i polifona koncepcija poznih kvarteta Ludwiga van Beethovena*. Cetinje: Muzička akademija Univerziteta Crne Gore. Neobjavljena magistarska teza.
- Perunović Ražnatović, Ana. 2016. *Pozni gudački kvarteti Ludwiga van Beethovena*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York City: Schirmer Books.
- Роллан, Ромен. 1976. *Последние квартеты Бетховена*. Ленинград: Издательство „Музыка“.
- Rushton, Julian. 1996. *Classical music*. London: Thames and Hudson.
- Taruskin, Richard. 2010. *Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Sonneck, O. G. (ed.) 1967. *Beethoven, Impressions by his Contemporaries*. New York: Dover Publications INC.

Ana Perunović Ražnatović

HARMONY AND DISHARMONY IN THE LAST STRING QUARTETS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN

Summary

Although the term “harmony” refers to a musical element and a theoretical discipline, it can also be interpreted as a phenomenon. The effects of the phenomena of harmony and disharmony on Beethoven's work, as well as their artistic, aesthetic and psychological role, can be analyzed on several levels, starting with the composer's personality – a disharmonious nature and an unrestrained, strong character with inventiveness and eccentricity, but also a personality that is in harmony with nature, music and God. Harmony and disharmony have also been reflected in the relationship between Beethoven and his contemporaries, between his last music pieces and the time in which they were created, in their specificities. In this paper, the results of theoretical observations and scientific research of the mentioned relationships will be presented. Six musical pieces created in the last three years of Beethoven's life have been intended for the same performing medium – string quartet. In them, there were transformations of each musical element (melody, rhythm, harmony, form) and occasionally a radical approach by the composer due to his negligence towards established norms, which may be a consequence of a physical handicap (deafness).

Key words: Ludwig van Beethoven, the last string quartets, harmony and disharmony, musical form, harmonic language.

UDC 782:787.1/.4.082.2

HARMONIJA KAO SREDSTVO DINAMIZACIJE REPRIZE U SONATNOM OBLIKU BEČKIH KLASIČARA

Danijela D. Zdravić Mihailović

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
dzdravicmihailovic@yahoo.com

Sažetak

U radu se razmatra nekoliko primera pisanih u sonatnom obliku u kojima se harmonskim sredstvima na specifičan način dinamizira muzički tok reprize. Cilj rada je da se ukaže na pojedina kompoziciona rešenja koja, umesto jednostavnog ponavljanja odseka iz ekspozicije, pokazuju drugačiji koncept reprize, pa i sonatnog oblika u celini. Značajnije izmene u reprizi najčešće se odvijaju u mostu, a povezane su sa njegovom primarnom funkcijom – pripremom tonaliteta za nastup druge teme. Pored onih promena koje obuhvataju minimum neophodnih intervencija, prevashodno iz harmonskih razloga, neretko se mogu uočiti i dodatne izmene koje utiču i na funkciju ovog odseka. Taj postupak definitivno menja uobičajeni koncept reprize, a sonatnom obliku daje veoma specifična obeležja.

Cljučne reči: harmonija, dinamizacija, repriza u sonatnom obliku, most, muzički tok.

1. UVOD

Rasvetljavanje harmonskih rešenja u reprizi povezano je sa činjenicom da se njene izmene najčešće svode na analizu strukturnog plana, dok se harmonska komponenta uglavnom stavlja u kontekst vitalnog parametra koji definiše sonatni oblik, a odnosi se na tonalitet druge teme. Pored toga, i u našim dosadašnjim brojnim radovima posvećenim ovom delu sonatnog oblika¹ akcentat je uglavnom bio na aspektima strukturnog plana (to ne znači da harmonska komponenta nije bila sastavni deo analize, već da je uglavnom sagledana u kontekstu pojašnjenja nekih značajnijih izmena strukturnog plana, npr. proširenje odseka, sažimanje i sl.). Manji broj radova posvećen je pitanjima dinamizacije reprize, i u njima se zalazi u istraživanje naročitih izmena koje (u nekim slučajevima) značajnije menjaju koncept 'tradicionalne' reprize.

Uprkos ideji ponavljanja, repriza jeste deo sonatnog oblika čije su mogućnosti realizacije veoma različite, o čemu najbolje svedoči činjenica da ona u sonatnom obliku pokazuje najviše konceptualnih izuzetaka. Konkretne izmene u sonatnom obliku² povezane su sa jasnim tonalnim odnosom dveju tema u ekspoziciji i u reprizi. Tako se kao uobičajene izmene navode tonalno pomirenje tema, odnosno nastup druge teme u osnovnom tonalitetu, te eventualne izmene mosta s ciljem pripreme druge teme. Pored ovih, repriza može posedovati i dodatne izmene strukture, fature, dinamike i sl., koje ne remete u većoj meri

¹ Здрaвић Мiхaйлoвић, Д. 2006, 2010; Здрaвић Мiхaйлoвић, 2007a, 2007b, 2015, 2020.

² Ovde mislimo na primere iz literature koji bi se mogli opisati kao zreli sonatni oblik, iskristalisan u delima bečkih klasičara, ali se i tu mora uzeti u obzir individualan kompozitorski pristup, pre nego kruto shvatanje jednog modela sonatnog oblika (up. Rozen, 1979).

sadržaj ekspozicije (Skovran i Peričić, 1991: 233). Činjenica da su pojedine izmene nužne dovodi do tačke gledišta s koje postaje vidljiv uobičajeni koncept ovog dela forme, odnosno 'pravilna' repriza, ali i razna odstupanja od njenog jednostavnog rešenja. Problematizacija 'uobičajene' reprize postaje dodatno usložnjena činjenicom da se brojne izmene sadržaja ekspozicije odvijaju na svim planovima (tematskom, tonalnom i strukturnom). Pored već pomenutih 'kontrolisanih' tonalnih izmena, javljaju se i druge prerade, često u mostu, koji je zbog svoje funkcije najizloženiji promeni.

Svi poznati 'izuzeci'³ u reprizi opisani u udžbeničkoj literaturi (Mihajlović, 1989: 57; Peričić i Skovran, 1991: 241) – prividna (lažna) repriza, subdominantna repriza, početak druge teme u novom tonalitetu sa povratkom u osnovni, obrnuta repriza, izostavljanje prve teme u reprizi i kontrapunktski spoj obeju tema u reprizi – podjednako su vezani za tonalni i strukturni plan, a delimično i za tematski. Pojedini istraživači (Sabo 1994: 87) izdvajaju i specifičan plasman prve teme u reprizi, pa takvu reprizu nazivaju *prevremenom*⁴, ističući značaj harmonske komponente.

Pomenuti udžbenički pristup objašnjava sonatni oblik po principu 'odozgo', s fokusom na izdvajanje izmena u odnosu na standardni model klasičnog sonatnog oblika. Iz takve perspektive mogu se evidentirati izmene reprize, ali se ne pruža dovoljno saznanja o eventualnim razlozima sprovedenih izmena. U težnji da objasne smisao modifikovanja reprize, pa i sonatnog oblika u celini, pojedini teoretičari sonatni oblik sagledavaju 'linearno', prema hronološkom, istorijskom kretanju, s osvrtom na njegove odlike u određenoj fazi razvoja, što često obuhvata i razmatranje razloga sprovedenih postupaka. Ipak, uvažavajući sve pomenute pristupe, za sagledavanje statusa reprize u sonatnom obliku važno je imati u vidu da su istaknuti teoretičari već ukazali na činjenicu da je proces formiranja klasičnog sonatnog oblika za sobom nužno povlačio i promenu konstituenata, što dalje govori o njegovim različitim vidovima pojavnosti i dodatno preispituje problem 'izuzetaka' (ono što se u jednom periodu smatra 'izuzetkom' u drugom se tretira kao 'pravilo').

Sa ciljem redefinisanja odnosa prema reprizi u sonatnom obliku, pojedini istraživači (Zdravić Mihailović, 2015) nude sistematizaciju različitih tipova reprize, pri čemu ukazuju na uobičajenu, skraćenu, sažetu, proširenu, reprizu sa ne-standardnim redosledom izlaganja odseka ekspozicije i tonalne specifičnosti u

³ Termin *izuzeci* označava odnos prema reprizi koja sadrži veće izmene i predstavlja tonalno, tematsko ili strukturno udaljevanje od ekspozicije, odnosno od onoga što se u reprizi smatra tipičnim.

⁴ Prevremena repriza podrazumeva da prva tema počinje pre nego što su se u muzičkom toku „stekli uslovi“ za to. Za takvu reprizu značajno je da ne počinje ekspozicijskim načinom izlaganja tipičnim za reprizu prve teme, već se još uvek radi sa materijalom, što je karakteristično za razvojni deo. U sferi harmonsko-tonalnog načina mišljenja to znači da prva tema ne nastupa u osnovnom tonalitetu. Očekivani tonalitet se uspostavlja kasnije, u toku prve teme, u okviru mosta ili tek u drugoj temi.

reprizi. Ipak, od većeg značaja je to što autorka iznosi stav da je repriza svojevrstan fenomen, i da bi analitički pristup trebalo razvijati u pravcu razumevanja sprovedenih izmena, odnosno u posmatranju interakcije sa ekspozicijom i razvojnim delom (Ibid. 116).

Pored pomenutih aspekata, u analitičkom procesu svakako bi trebalo imati na umu i to da na oblikovanje reprize (pored koncepta ekspozicije) utiče i razvojni deo, jer se repriza može posmatrati kao razrešenje na rastojanju, ali i kao 'produžena ruka' razvojnog dela. Prema rečima Čarlsa Rozena, kompozitor ne želi uvek da razvojni delovi u njegovim delima, bez obzira koliko ih je pažljivo razradio, poprime oblik logičnog razlaganja; „on želi da se raspoznaju njegove intencije, a ne njegove kalkulacije” (Rozen, 1979: 43). To praktično znači da bi suštinsko bavljenje reprizom trebalo da ima u vidu celovitu sliku prethodnog muzičkog toka, a ne samo perspektivu komparativne analize u odnosu na ekspoziciju.

U izvesnom broju sonatnih oblika mogu se zapaziti razvojni procesi u reprizi koji, umesto jednostavnog ponavljanja odseka iz ekspozicije, donose novi tretman jednog ili više odseka. Takav postupak u literaturi se opisuje kao dinamizacija ili dinamiziranje muzičkog sadržaja i predstavlja izmenu koja utiče na dramaturgiju čitavog stava (kompozicije):

„Sreću se, međutim, i melodijski varirane reprize, kao i dalekosežnije prerade reprize u tematskom i harmonskom pogledu, sa ciljem dinamizacije reprize” (Skovran i Peričić, 1991: 91).⁵

Međutim, izdvajanje sprovedenih izmena koje se mogu okarakterisati kao neophodne u dinamiziranju muzičkog toka, kao i razrešenje samog pojma, ostaje na nivou njegovog shvatanja u datom kontekstu. S druge strane, pojedini teoretičari (Zatkalik, Medić i Vlajić, 2003) termin *dinamizacija* objašnjavaju kao intenziviranje aktivnosti muzičkih komponenti, čime objašnjavaju konkretan vid izmena u muzičkom toku.

Na poseban pristup u sagledavanju reprize ukazuje i Mazelj:

„U suštini, pred svakim značajnijim delom koje koristi dinamičke mogućnosti sonatnog oblika postavlja se 'problem reprize': s jedne strane upravo dinamični, nestabilni razvojni deo naročito ubedljivo traži zaokruženje i zatvaranje oblika, a najbolje sredstvo takvog zaokruživanja zapravo je stabilna repriza. S druge strane, baš u takvim delima doslovna i zaokružena repriza, kao što je već rečeno, malo je verovatna. Repriza je kao dalji korak razvoja, jer u mnogim primerima ona jednostavno ne bi mogla da podnese teret razvojnog dela ako bi se zadržala na nivou dinamizirane ekspozicije” (Мазель, 1979: 408).

⁵ Iako se navedena konstatacija odnosi na izmene reprize u trodelnoj pesmi, slične izmene, kao i svrha njihovog postojanja mogu se uočiti i u reprizi u sonatnom obliku.

U kontekstu ovog rada važno je ukazati na značaj takvog postupka sprovedenog u reprizi, jer on bitno utiče na dramaturški koncept same reprize, kao i stava u celini. U tom smislu, reprizu smo sagledali kao mesto novog razvoja, pri čemu je akcenat stavljen na harmonsku komponentu, odnosno na specifičan vid dinamizacije muzičkog toka nastao kao rezultat tenzije izazvane neuobičajenim harmonskim rešenjima. Pri tome, imali smo u vidu da se harmonska komponenta ne može sagledavati izolovano od ostalih, jer se veoma često njena aktivnost reflektuje i na tematski i na strukturni plan.

2. ANALIZA IZABRANIH STAVOVA

Za detaljnija razmatranja reprize u sonatnom obliku, u kontekstu opisanog pristupa, izabrani su prvi stavovi sonatnog ciklusa bečkih klasičara – Mocartova (W. A. Mozart) Sonata za klavir KV 310, Betovenove (L. v. Beethoven) sonate za klavir op. 31 br. 2, op. 53, op. 110 i Hajdnov (F. J. Haydn) Gudački kvartet op. 33 br. 6.

Jednostavniji vid dinamizacije reprize može se uočiti u prvom stavu Mocartove Sonate za klavir KV 310, i to u okviru mosta, gde njegov tonalni plan u ekspoziciji (9–22) na neki način nagoveštava zbivanja u reprizi. Osnovni tonalitet, a-mol, u početnom delu svoga toka, pored lestvičnih, sadrži i alterovane akorde dijatonskog tipa (D_{VI} i DS), koji dobijaju svoja očekivana razrešenja (takt 12–14), dok hromatski pokret melodije dodatno doprinosi stvaranju tenzije. Hromatskom modulacijom (takt 15) pomoću promene sklopa akorda dolazi se do c-mola. Dominanta istoimenog tonaliteta, u kome će nastupiti druga tema, predstavlja završetak mosta.

9
f
a t VII⁶ t

10
D_{VI}⁴ VI S⁶ DS₃⁴ C, DD D₅⁶ T VI

11
p f
II⁶ c, DD⁶ D k₄⁶ D⁷

12
k₄⁶ (VII) D

Primer 1. Mocart: Sonata za klavir KV 310, I stav (most u ekspoziciji, takt 9–18)

U reprizi su svi odseci očuvani (druga tema je neznatno proširena), dok je most značajno izmenjen. Molska sfera mosta iz ekspozicije (a-mol, c-mol) u reprizi takođe dominira. Ipak, može se uočiti da je muzički tok značajnije dinamiziran upotrebom alterovanih akorada hromatskog (-VII_{D7}, takt 88) i dija-tonskog tipa (VII_{V1}, VII_s, VI_{ID}, DS, DD), kao i postupnim kretanjem basa i hromatizovanom melodijom u sopranu (takt 94–95). Pored harmonijske komponente, značajnija prerada mosta ogleda se i u porastu aktivnosti ritma (prateći glas u sopranu zasnovan je na pokretu šesnaestina, dok se motiv prve teme, kojim počinje most u reprizi, izlaže u nižem registru).

Primer 2. Mozart: Sonata za klavir KV 310, I stav (most u reprizi, takt 88–97)

Harmonski potencijal mosta, nagovešten u ekspoziciji, u reprizi predstavlja mesto glavne kulminacije stava i donekle narušava ideju reprize kao jednostavnog ponavljanja odseka iz ekspozicije. U smislu očuvanja vitalnih konstitutivnih elemenata sonatnog oblika, stav predstavlja jedan od primera sonatnog oblika koji je 'nevidljiv' sa pozicije izuzetaka, ali, takođe, poseduje izmene koje se mogu opisati kao dinamizacija muzičkog toka. Ovde je važno napomenuti da kompozitori upravo u ovom odseku nekim harmonskim obrtom ili novom tematskom obradom žele da osveže reprizu i izbegnu kako utisak šablonskog ponavljanja, tako i harmonsku monotoniju do koje bi moglo doći usled preovlađivanja osnovnog tonaliteta (Skovran i Peričić, 1991: 233).

Veći stepen izmena u reprizi može se uočiti u Betovenovim prvim stavovima sonata za klavir (op. 31 br. 2, op. 53, op. 110), pri čemu u pojedinim primerima specifična harmononska rešenja iniciraju progresiju zahvatajući prvu temu i most. U prvom stavu Sonate op. 31 br. 2 može se zapaziti tonalno 'skretanje' prve teme iz osnovnog tonaliteta, d-mola, u paralelni F-dur, te povratak u osnovni tonalitet (takt 1–20). Most (21–41) donosi uobičajenu modulaciju u dominantni tonalitet, a-mol (takt 29), u kome se izlaže druga tema. U reprizi, pored značajnijeg skraćenja susednih odseka, dolazi i do transformacije strukturnog i harmonskog plana. Za razliku od prve teme u ekspoziciji, koja ima formu perioda (6+15), početni tok reprize pokazuje odlike središnjeg tipa izlaganja. Inicijalni motiv prve teme (takt 1–2, Largo) u reprizi dobija šire dimenzije, što uz njegov rečitativni karakter menja i dramaturgiju reprize, pa i sonatnog oblika u celini. Prema rečima Skovrana i Peričića (1991: 234), u prvu temu se umeću dva rečitativna odlomka dok je materijal mosta potpuno nov.

143. Largo

pp

$d^{\#} D^6$

Allegro

p

cresc.

Adagio

sf *p*

$t^{4-3} D_5^6 t (D_5^6) t^6 D_5^6 t D t^6 D_5^6 s (s^6) s^6 VII D_5^6 k_4^6 D$

153. Largo

pp (una corda)

f D VI D^7 $t (= gis)$

Allegro

pp (tre corde)

cresc.

sf

fis: D^6 t

t $VI D^6$ t

Primer 3. Beethoven: Sonata za klavir op. 31 br. 2, I stav (repriza, takt 143–171)

Sagledavajući područje koje zahvataju prva tema i most može se takođe uočiti kretanje u osnovnom tonalitetu, kao i završetak mosta (takt 171) na dominanti. Međutim, unutrašnji tok prve teme 'umesto' uobičajenog kretanja u osnovnom tonalitetu, odlazi najpre u tercno srodni tonalitet, f-mol, u kome se ponovo izlaže recitativni odlomak (153–158), kojim se završava prva tema. Latentna harmonija čini da je i granica između prve teme i mosta (završetak na tonu as, takt 158) znatno slabija u odnosu na onu iz ekspozicije. Povezivanje susednih odseka, uprkos promeni tonaliteta u polustepenom odnosu (f-mol – fis-mol), ublaženo je zajedničkim tonom (enharmonska zamena as = gis) u sklopu akorda dominantne funkcije cis-eis-gis (modulacija preko unisona). Pored neuobičajenih odlika tonalnog plana (sekventno ponavljanje četvorotaktne fraze, takođe u polustepenom odnosu tonaliteta, fis-mol – g-mol), reprizi u sonatnom obliku ovog stava daje pečat i nov tematski materijal mosta. Imajući u vidu činjenicu da je uloga mosta prevashodno harmonska, te da njegov tematizam nema 'snagu' prve i druge teme, može se razumeti zašto su ovakvi koncepti sonatnog oblika smatrani gotovo uobičajenim, te nemaju svoje mesto među 'izuzecima'. Ipak, imajući u vidu sveukupne karakteristike prve teme i mosta, može se reći da niz specifičnosti pokazuje da pomenuta rešenja definitivno ne pripadaju korpusu tipičnih, uobičajenih izmena reprize.

Prvi stav Sonate op. 53, poznate pod nazivom Valdštajn, već u prvoj temi u ekspoziciji pokazuje tonalnu nestabilnost⁶, budući da se već u drugom taktu javlja ton fis (povišen IV stupanj), a u petom taktu ton b (VII sniženi), što ukazuje na promenljivost tonike (tonalnog centra). Sekventno ponavljanje početnog četvorotakta za sekundu niže pokazuje nastavak harmonske progresije, pre svega zahvaljujući hromatskom pokretu u donjem glasu (takt 4–5), koja se dalje nastavlja (takt 7–8), ali u funkciji hromatske modulacije u c-mol (promena sklopa akorda f-a-c u f-as-c). Ponavljanje, kao način izgradnje celine višeg reda, čini da

⁶ Volas Beri (Berry, 1987: 55) ovu pojavu naziva tonalna neodređenost (kolebanje, neodlučnost) početnog toka.

rečenica ima strukturu n+n+n (4+4+5), dok se, prema rečima Berija (Ibid. 56) na najširem nivou strukture sve komponente proširenog tonaliteta (sekundarnog sistema) mogu tumačiti kao proširenje i razrada osnovnog tonaliteta (primarne tonike).⁷

Osobnosti tonalnog plana prve teme u ekspoziciji predstavljaju izvor inspiracije za još zanimljivija rešenja u reprizi. Naime, početak reprize (takt 156) jeste analogan prvoj temi iz ekspozicije, s tim što se harmonska komponenta dodatno aktivira uvođenjem alterovanih akorada dijatonskog tipa (frigijskog kvintakorda, takt 169) i novom modulacijom u paralelni tonalitet. U daljem toku (takt 171–172) dolazi do nove modulacije u (paralelni) Es-dur, i, najzad, do povratka u osnovni tonalitet (C-dur), ali putem istoimenog (c-mola), analogno ekspoziciji. Stiče se utisak da je jači signal kraja prve teme u reprizi (autentična kadenca D7 – T, za razliku od zastoja na dominantni u ekspoziciji), nastao kao posledica zbivanja na tonalnom planu, tj. usled njene izrazite nestabilnosti (C-dur – B-dur – c-mol – Es-dur – c-mol – C-dur). Otuda je i tumačenje forme prve teme diskutabilno, jer se njene primarne odlike – ekspozicijski tip izlaganja i rečenična forma, iz pomenutih razloga dovode u pitanje.

156. *pp*
C: T ——— DD² D⁶ ———

pp
B: T ——— (II²) D⁶ ——— *cresc.*

164. *cresc.*
D⁷ ——— (II₃⁴) D⁷ (II₃⁴) D⁷ (II₃⁴)

f sf *decresc.* *p pp*
D⁷ ——— t ——— VI (Des: D) F ——— VII⁰ (Es: D)

⁷ Muzički tok iz osnovnog najpre ide u dominantni, a potom u subdominantni tonalitet, što predstavlja poznati obrazac iz barokne muzike, odnosno drugog dela baroknog dvodela.

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata for Piano, Op. 53, I movement, measures 156-174. The score is in two systems. The first system shows measures 156-160, with a key signature of one flat (B-flat major/E-flat minor) and a common time signature. The second system shows measures 161-174, with a key signature change to C major. Chord symbols are provided below the bass staff: Es: T, II⁷, VII²/_{V1}, c: VII², VII⁶_{D5} 7, D, and T.

Primer 4. Beethoven: Sonata za klavir op. 53, I stav (repriza, takt 156–174)

Dodatni stepen udaljavanja od ekspozicije vezan je i za koncept druge teme (B1, takt 196–199) u reprizi. Može se pretpostaviti da izlaganje druge teme na donjoj terci, u A-duru, nastaje kao reakcija na izlaganje druge teme u ekspoziciji u terčno srodnom tonalitetu, E-duru, s tim što je pomenuti postupak vezan za početni tok odseka B1, dok je ostatak sadržaja dat u osnovnom tonalitetu (C-duru). Pored specifičnog harmonskog koncepta prve teme, tonalno izmeštanje početnog toka odseka B1 u reprizi dodatno naglašava progresivne tendencije u muzičkom toku, te iziskuje sagledavanje reprize kao tačke novog razvoja.

Još udaljeniji koncept prve teme u reprizi vidljiv je u prvom stavu Sonate op. 110. Prva tema u ekspoziciji (1–12) pisana je u osnovnom tonalitetu, As-duru, i sastoji se iz dve rečenice (4+8). Pored neuobičajenog tempa za prvi stav sonatnog ciklusa (*Moderato cantabile, molto espressivo*), prvu rečenicu odlikuju i duže notne vrednosti u ritmičkom unisonu (četvrtina sa tačkom u prvom taktu, četvrtina i polovina note u drugom taktu), dok je druga rečenica 'življa' zahvaljujući aktivnosti ritma (konstantni šesnaestinski pokret u pratećem glasu). Svojevrsno ritmičko ubrzanje nastavlja se u mostu (12–19), čije je primarno obeležje pokret tridesetdrugina, dok su odlike tonalnog plana vezane za uobičajeno kretanje iz osnovnog u dominantni tonalitet.

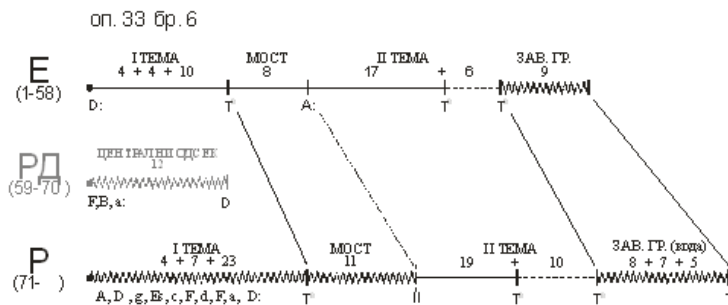
Koncept prve teme u reprizi definitivno pokazuje značajnije narušavanje ideje jednostavnog ponavljanja, jer je, pored izmena na tonalnom planu, snažno sredstvo dinamizacije i ritam. Naime, prva rečenica, koja je u ekspoziciji imala 4 takta i duže notne vrednosti, u reprizi je pisana sa izvesnim ritmičkim ubrzanjem, tj. 'usitnjavanjem' notnih vrednosti u pratećem glasu (reč je o pokretu tridesetdrugina, koji je karakterisao most u ekspoziciji). Pored toga, novi stepen dinamizacije muzičkog toka postignut je i proširenjem prvog segmenta; umesto četvorotaktne rečenice, početni tok reprize dobija odlike fragmentarnosti, 2+2+3, pri čemu se zahvata i subdominantni tonalitet, Des-dur (takt 61). Druga rečenica prve teme iz ekspozicije u reprizi takođe ima 8 taktova, s tim što se iz

dostignutog subdominantnog tonaliteta putem enharmonske modulacije odlazi u E-dur (takt 67).⁸ Završetak prve teme je na tonici E-dura (takt 70), dok se osnovni tonalitet uspostavlja kasnije, neposredno pre izlaganja odseka B1.

EKSPOZICIJA**I tema (1–12)****4 + 8****As: D T****REPRIZA****I tema (56–70)****4 + 3 + 8****As, Des: D Des, E: T**

Primer 5. Beethoven: Sonata za klavir op. 110, I stav

Poseban slučaj harmonskih inovacija u reprizi predstavlja tzv. prevremena repriza (up. Sabo, 1994: 87), koja se može videti u prvom stavu Hajdnovog gudačkog kvarteta op. 33 br. 6. Prva tema, pored gotovo dvostrukog povećanja proporcija u reprizi, pokazuje izrazitu tonalnu nestabilnost. Proširenje karakteriše i drugu temu u reprizi, dok su most i završna grupa uglavnom očuvani.⁹



Primer 6. Hajdn: Gudački kvartet op. 33 br. 6, I stav

Prva tema u reprizi počinje u dominantnom tonalitetu, ali je u daljem toku odlikuje izrazita tonalna nestabilnost (A-dur, D-dur, g-mol, Es-dur, c-mol, F-dur, d-mol, F-dur, a-mol, G-dur i D-dur). Usled razvojnog procesa, prva tema dobija i znatno šire dimenzije. U ekspoziciji ona ima oblik rečenice $n+n+2n$ (4+4+10) u D-duru, dok je u reprizi, usled povećane modulatorne frekvencije ona znatno proširena i gubi svoju rečeničnu strukturu (4+4 postaje 4+7, a razrada od 10 taktova u reprizi narasta do 23 takta, što rezultira činjenicom da prva tema u reprizi ima čak 34 takta).

⁸ Ako se Des-dur posmatra kao Cis-dur, zaključuje se da su u pitanju terčno srodni tonaliteti.

⁹ Detaljnija analiza ovog stava može se videti u: Zdravić Mihailović, 2015: 105-110.

Izvesna disproporcija između delova sonatnog oblika, pre svega razvojnog dela i reprize, definitivno daje neobičnu sliku sonatnog oblika. Stiče se utisak da je upravo sažetost razvojnog dela, u kome progresivne tendencije nisu afirmisane u većoj meri, uticala na raskošnu tonalnu koncepciju prve teme u reprizi. Dok razvojni deo počiva na četiri tonaliteta (F-dur, B-dur, g-mol i a-mol), prva tema u reprizi zahvata znatno više, što je u suprotnosti sa standardnom koncepcijom sonatnog oblika. Harmonska progresija u reprizi povlači za sobom i pomeranje kulminacione zone sa razvojnog dela na reprizu, što sonatnom obliku u celini daje veoma specifičan izgled i, na neki način, otvara pitanje statusa reprize – ona se svakako može okarakterisati kao 'prevremena', ali usled veće povezanosti sa razvojnim delom (isti tematski materijal i nastavak razrade na nestabilnoj harmonskoj osnovi) ukazuje i na sličnost sa razvojno-repriznim delom Skarlatijevog sonatnog oblika. U tom smislu ovde se može govoriti o izmenjenoj ulozi reprize, jer se u njoj ne sprovodi očekivano razrešenje, već se nastavlja ideja progresije. Otuda pojedini teoretičari smatraju da se repriza „manifestuje kao 'produžena ruka' razvojnog dela” (Zdravić Mihailović, 2006: 135).

3. ZAKLJUČAK

Iz skromnog broja prikazanih stavova, ali i iz obilja drugih primera iz literature, može se zaključiti da repriza, pored toga što može predstavljati jednostavno ponavljanje sadržaja ekspozicije sa određenim tonalnim izmenama, takođe jeste i svojevrsna kreacija. Novo pisanje već izloženog materijala predstavlja i veliki izazov za kompozitora, jer su implikacije idejnog rešenja reprize povezane sa zaokruživanjem prvog stava, ali u isto vreme i sa njegovim otvaranjem ka daljem toku ciklusa.

U kontekstu ovog rada izabrani primeri dati su prema stepenu izmena, tj. udaljavanja u odnosu na ekspoziciju, i svedoče o veoma raskošnoj paleti promena u ideji ponavljanja. Najjednostavniji od njih (prvi stav Mocartove Sonate za klavir KV 310) pokazuje bogatija harmonska rešenja u mostu, dok se u Betovenovim sonatama za klavir op. 31 br. 2 i op. 53 može videti prerada prve teme i mosta (u Sonati op. 31 br. 2 čak i dodavanje novog materijala u mostu), što, pored inovativnih harmonskih rešenja, rezultira i promenama strukturnog plana (ekspozicijski tip izlaganja prve teme u Sonati op. 53 u reprizi dobija odlike središnjeg). Značajniju transformaciju reprize poseduje i prvi stav Betovenove Sonate op. 110, u kojoj je prva tema, pored izmene strukture, pretrpela i intervencije na tonalnom planu, pri čemu je posebno interesantno to što ona nije dobila zaokružnje u osnovnom tonalitetu (tonalni plan prve teme u reprizi je As-dur, Des-dur, E-dur). Pored činjenice da na koncept reprize utiče ekspozicija, mora se naglasiti i to da na njen tretman takođe utiče i razvojni deo. Refleksije neuobičajeno kratkog razvojnog dela vidljive su u reprizi prvog stava

Hajdnovog Gudačkog kvarteta op. 33 br. 6, gde se definitivno otvara pitanje ideje reprize kao dela sonatnog oblika u kome dolazi do ponavljanja sadržaja ekspozicije i 'tonalnog pomirenja dveju tema'.

Harmonski potencijal ispoljen u ekspoziciji može biti snažno sredstvo dinamizacije reprize, i uzrokovati njeno sagledavanje na način koji nije blizak samo njenom 'tradicionalnom' shvatanju. To znači da se pored perspektive komparativne analize na relaciji ekspozicija – repriza, može ponuditi i ona koja je više zainteresovana za posmatranje (razvojnih) procesa u muzičkom toku.

LITERATURA

- Berry, Wallace. 1987. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications Inc.
- Мазель, Милошковић, Милан. 1989. *Музички облици за трећи и четврти разред усмерене струке*. Београд: Завод за удžбенике и наставна средства, Књажевац: Издавачка организација "Nota", Нови Сад: Завод за издавање удžбеника.
- Сковран Лев Абрамович. 1979. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
- Сковран, Д. и В. Перичић. 1986. *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности.
- Рожен, Чарлс. 1979. *Класични стил, Хајдн, Моцарт и Бетовен*. Београд: Нолит.
- Сабо, А. 1994. Александар Обрадовић: Концерт за виолину и гудачке инструменте и музика за клавир и гудаче. *Нови звук*, 3, 85–96.
- Заткалик, М., М. Медић и С. Влајић. 2003. *Музичка анализа I*. Клио, Београд.
- Здравих Михаиловић, Д. 2006. Видови динамизације репризе у сонатном облику класичара. *Часопис за књижевност, језик, уметност и културу Наслеђе*, 4, 131–137.
- Здравич Милошковић, Д. 2007а. Специфичност драматургије сонатног облика као одраз динамизације репризе у првом ставу симфонијског циклуса – Франц Јозеф Хајдн: Лондонске симфоније. У Д. Големовић (ур.) *Дани Владе С. Милошевића, Зборник радова*. Банија Лука: Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске, 217–225.
- Здравич Милошковић, Д. 2007б. Статус репризе у сонатном облику. У М. Живковић, А. Стефановић, М. Заткалик, И. Стаматовић и С. Раички (ур.) *Зборник Катедре за музичку теорију Музичка теорија и анализа 4*. Београд: Факултет музичке уметности, 59–73.
- Здравих Михаиловић, Д. 2010. Драматургија сонатног облика у првим ставовима Хајднових гудачких квартета оп. 76 и оп. 77. У С. Маринковић (ур.) *Дани Владе С. Милошевића, Зборник радова*, Банија Лука: Академија уметности, 251–262.
- Здравич Милошковић, Данијела. 2015. *Феномен репризе у сонатном облику – први ставови гудачких квартета Франца Јозефа Хајдна*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности и Центар за научноистраживачки рад SANU и Универзитета у Нишу.
- Здравич Милошковић, Д. 2020. Treatment of Recapitulation of the First Movements in the Sonata Form of Beethoven's String Quartets Op. 18. *Facta Universitatis – Visual Arts and Music*, Vol. 6, No. 2, 105–115.

Danijela D. Zdravić Mihailović

**HARMONY AS A MEANS OF DYNAMIZATION
OF RECAPITULATION IN A SONATA FORM OF VIENNA CLASSICS**

Summary

The paper examines several examples written in sonata form wherein the harmony, used in a specific way, dynamize the musical flow of reprise. The goal of the paper is to single out individual compositional solutions that, instead of simply repeating a section from exposition, show a different concept of reprise, as well as the sonata form as a whole. More meaningful change in reprise occurs mostly on the bridge and they are connected with its primary function – preparing the tonality for the onset of the second theme. Aside from the changes that encompass the minimum of necessary interventions, mainly due to harmonic reasons, it is often that one can notice the additional changes that affect the function of said section. This process most certainly changes what is the common concept of a reprise, and it gives the sonata form very specific traits.

Key words: harmony, dynamization, recapitulation in sonata form, transition, musical flow.

Balkan Art Forum 2021 (BARTF 2021) / Balkan Art Forum 2021 (BARTF 2021)

UKC 681.8:786/789+004.9:[681.84:78]

АЛГОРИТАМ ЗА ПРАЋЕЊЕ АПСОЛУТНЕ ВИСИНЕ ТОНА У КОМПЛЕКСНОМ ЗВУКУ БАЗИРАН НА КЕПСТРУМУ

М.Сс. Марко П. Јанковић,

Универзитет у Нишу, Електронски факултет у Нишу, Србија

др Дејан Г. Ћирић

Универзитет у Нишу, Електронски факултет у Нишу, Србија

др Марко Миленковић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија

marko.p.jankovic@elfak.ni.ac.rs

Сажетак

Перцепција апсолутне висине тона у комплексном звуку условљена је комплексним ангажовањем чула слуха. Са друге стране, аутоматска детекција апсолутне висине тона на основу снимљеног аудио сигнала захтева низ напредних блокова дигиталне обраде аудио сигнала. Апсолутна висина тона као атрибут, према коме се тонови могу поређати у музичку лествицу од најнижег до највишег, представља основу за стварање мелодије. Детекција, праћење и меморисање апсолутне висине тонова мелодије на аутоматизовани начин од изузетне су важности за етномузикологе приликом мелографисања и анализе музичког садржаја. Развојем савремених технологија базираних на вештачкој интелигенцији, апсолутна висина тона добија ширу примену и постаје атрибут којим се поред музичких сигнала могу карактерисати и други акустички и аудио сигнали, као што су говор, звук индустријских производа, окружујући звукови у природи за потребе паметних градова и домова.

У овом раду приказаћемо алгоритам за процену, праћење и меморисање апсолутне висине тона у комплексном звуку базиран на кепструму. Процена апсолутне висине тона врши се на потпуно аутоматизовани начин. За потребе истраживања, анализирано је више хомофоних мелодија различитих инструмената.

Кључне речи: апсолутна висина тона, кепструм, комплексан звук, дигитална обрада сигнала, музички инструменти.

1. Увод

Сви звукови из природе, укључујући и звук музичких инструмената, комплексне су спектралне садржине, тј. састављени су из више простих (синусоидалних) звукова различите фреквенције (Yu, 2018). Детекција, праћење и меморисање апсолутне висине тона (која је једнака првом хармонику, фундаменталу) у комплексном звуку захтева изузетно комплексну процедуру дигиталне обраде аудио сигнала (Gerhard, 2003, Schmalenstroer et al., 2021).

Значај аутоматизованог начина детекције, праћења и меморисања апсолутне висине тона од изузетне је важности како у музичким, тако и у техничким апликацијама. Код савремених система за аутоматизовану детекцију, препознавање и синтезу говора, овај параметар има изузетно значајну улогу (Shi et al., 2019). Аудио системи базирани на вештачкој интелигенцији, као један од улазних параметара приликом креирања мо-

дела, користе апсолутну висину тона (Drugman et al., 2019). Мелографисање и анализа етномузиколошких аудио записа, као и детекција микромераја у мелодији (који нотним писмом не могу бити записани из разлога што су мањи од једне половине степена) и ритму (због агогике која се јавља у току извођења народних композиција) развојем ових система могу бити аутоматизовани и изузетно прецизни, што нам даје могућност апсолутне поновљивости за разлику од традиционалног начина, где је главну улогу имао људски фактор (етномузиколог).

У овом раду презентован је алгоритам за аутоматску детекцију, праћење и меморисање апсолутне висине тона у комплексном звуку. После уводног дела у другом поглављу приказана је теоријска основа везана за апсолутну висину у комплексном звуку, кепструм и алгоритам за аутоматску детекцију, праћење и меморисање апсолутне висине тона у комплексном звуку базиран на кепструму. Трећи део рада описује начин (методе и материјале) на који је вршено истраживање. Описани су аудио примери, спроведене процедуре и софтверски алати коришћени за ту намену. У четвртном поглављу презентовани су резултати истраживања. Последњи (пети) део рада обједињује резултате са теоријским делом и даје могуће смернице за даљи наставак истраживања.

2. Теоријска основа

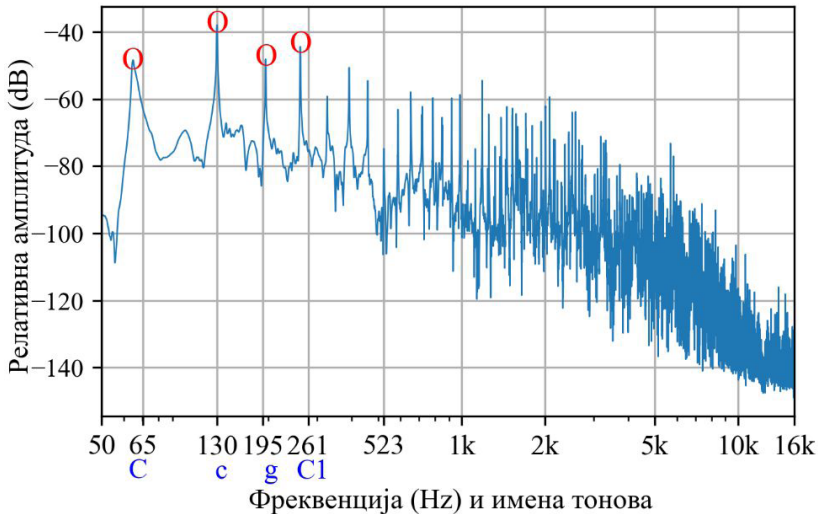
2.1. Апсолутна висина у комплексном звуку

Апсолутна висина тона везана је искључиво за људску перцепцију феномена, где се у свести слушаоца формира спознаја о датом. Приликом перцепције апсолутне висине тона у комплексном звуку, потребно је сложено ангажовање аудиторног система почевши од физиолошког дела, који обухвата спољашње, средње и унутрашње уво, затим система за пренос и обраду неуралних сигнала до аудиторног кортекса (тзв. аудиторни нерв), и на крају ангажовање неурона у аудиторном кортексу како би се дошло до саме спознаје феномена (Hall and Guyton, 2019).

Амерички национални институт за стандарде (*ANSI – American National Standards Institute*) 1994. године дефинисао је апсолутну висину тона као „атрибут према коме се тонови могу поређати у музичку лествицу од најнижег до највишег“.

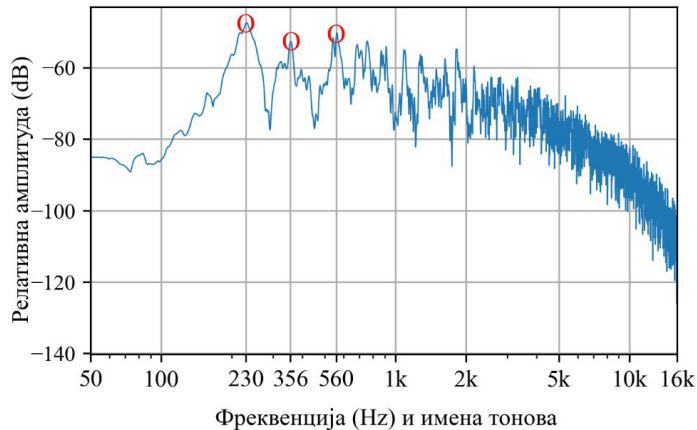
Сви звукови у природи (звук музичких инструмената, људи, животиња, окружујући звук) по својој спектралној садржини представљају комплексан звук састављен из више простих звукова, тзв. хармоника (аликвота). На основу дистрибуције хармоника у комплексном звуку можемо рећи да

постоје две врсте комплексних звукова. Прва врста се односи на звукове код којих је између хармоника једнако растојање (растојање изражено у херцима), тј. звукови који имају аликвотни низ (Слика 1), што је пример код звукова мелодијских инструмената. Другу врсту чине они звукови који немају „правилну“ дистрибуцију хармоника као у прошлом примеру, већ случајну, тј. дистрибуцију карактеристичну само за тај инструмент, где као пример можемо навести ударачке инструменте без одређене висине тона (Слика 2).



Слика 1. Спектар тона це (у великој октави) клавира на коме су означени фундаментал (први хармоник) и прва три виша хармоника

Апсолутна висина тона у дигиталној обради аудио сигнала има изузетан значај и примену приликом обраде говорног и музичког (певаног) сигнала, синтезе говора, синтезе звукова музичких инструмената, аудио класификације, детекције и препознавања звучних догађаја путем машинског и дубоког учења. Поред употребе у традиционалним музичким апликацијама, све чешћу примену срећемо и у индустријским апликацијама, где се апсолутна висина тона третира као аудио атрибут (*audio feature*) за параметризацију аудио сигнала. Детекција промене броја обртаја електромотора, детекција исправности електромотора, оцена квалитета звука кућних апарата, детекција инцидентних догађаја (судар моторних возила, вика људи, експлозија) само су део онога где се овај атрибут увелико примењује.



Слика 2. Спектар добоша са издвојеним компонентама које нису у хармонијском односу

2.2. Кепструм

За детекцију апсолутне висине тона на аутоматизовани начин могу се користити различите методе. Поједине методе, као што су „број пролаза кроз нулу“ (*Zero Crossing Rate*) и аутокорелациона функција (*Auto Correlation Function*) врше процену апсолутне висине тона у временском домену, док са друге стране, методе попут оне базиране на кепструму (*Cepstrum*) и линеарном предиктивном кодовању (*Linear Predicting Coding*) апроксимацију врше у спектралном домену (Drugman et al., 2019). Трећу групу метода чине такозвани хибридни алгоритми, који представљају комбинацију временског и спектралног домена, а неки од њих су: *Pitch Estimation Filter with Amplitude Compression (PEFAC)*, *YAAPT*, *Multi-Band Summary Correlogram*.

У овом раду презентоваћемо алгоритам за детекцију и праћење апсолутне висине тона у комплексном звуку базиран на кепструму (*Cepstrum Based Method*).

Прорачун кепструма врши се као инверзна Фуријева трансформација логаритма резултата Фуријево трансформације:

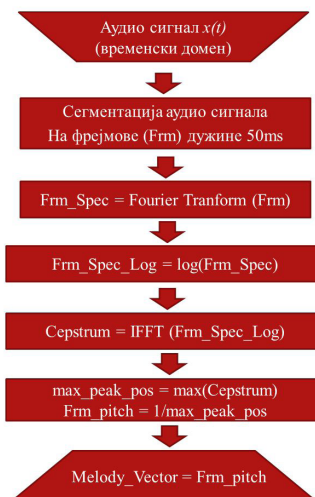
$$S(k) = \log \left\{ \sum_{n=0}^{N-1} s(n) \cdot \exp^{-j\frac{2\pi}{N}nk} \right\}$$

$$C(m) = \frac{1}{N} \left\{ \sum_{k=0}^{N-1} S(k) \cdot \exp^{j\frac{2\pi}{N}mk} \right\}$$

Кепструм (1)

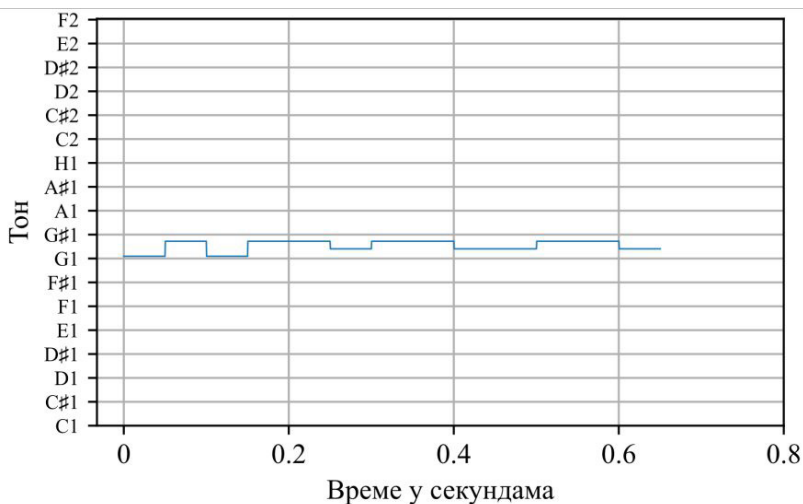
3. АЛГОРИТАМ ЗА АУТОМАТСКУ ДЕТЕКЦИЈУ АПСОЛУТНЕ ВИСИНЕ ТОНА У КОМПЛЕКСНОМ ЗВУКУ БАЗИРАН НА КЕПСТРУМУ

На слици 3 приказана је блок шема алгоритма за детекцију, праћење и меморисање апсолутне висине тона у комплексном звуку. Као основни податак на улазу у алгоритам користи се аудио сигнал $x(t)$ у временском домену. Затим се врши дељење (сегментација) сигнала на мање целине (тзв. фрејмове) дужине од по 50 милисекунди. Добијени сегменти аудио сигнала се пребацују из временског у спектрални домен уз помоћ Фуријеове трансформације. Четврти блок алгоритма врши прорачун логаритма резултата Фуријеове трансформације за сваки фрејм посебно. Наредни блок врши инверзну Фуријеову трансформацију логаритма резултата Фуријеове трансформације за сваки фрејм посебно на тај начин се добија кепструм. У шестом блоку алгоритма се у добијеном резултату (кепструму) за сваки фрејм засебно на аутоматизовани начин тражи највећа (максимална) вредност сигнала, односно пик. Затим се тражи вредност позицијепика (изражене у секундама) и на тај начин се добија фреквенција апсолутне висине тона.



Слика 3. Блок шема алгоритма за аутоматизовану детекцију апсолутне висине тона у комплексном звуку (IFFT представља брзу инверзну Фуријеову трансформацију)

Последњи блок алгоритма врши меморисање добијеног резултата (фреквенције апсолутне висине тона) у временском вектору приказаном на слици 4. На у оси приказани су тонови тонског система док је на х оси приказано време у секундама.



Слика 4. Временски вектор мелодије добијен описаним алгоритмом који садржи детектовану апсолутну висину звука

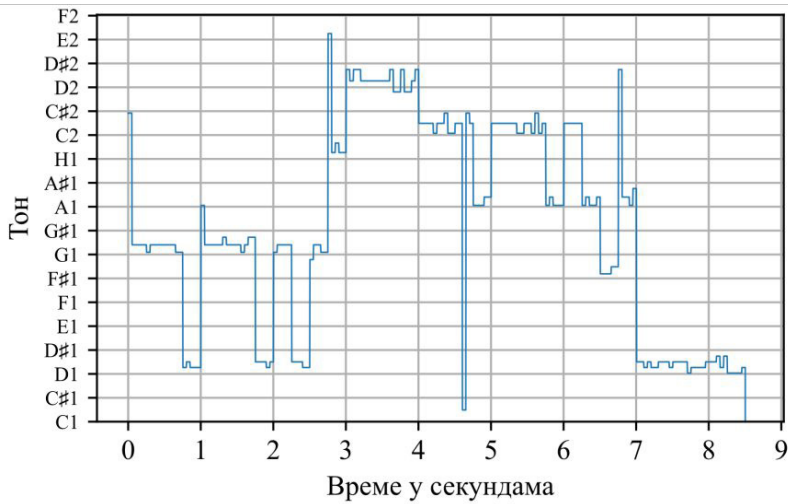
4. Методе и материјали

За потребе истраживања, мелодија композиције „Серенада за гудаче у Ге дуру, кв. 525“ Волфганга Амадеуса Моцарта у извођењу три музичка инструмента (клавира, флауте и трубе) анализирана је датим алгоритмом. Мелодије су генерисане на тај начин што је дата композиција из нотног текста конвертована у *MIDI* (*Music Instruments Digital Interface*) сигнал. Уз помоћ *MIDI* сигнала генерисани су аудио сигнали датог примера за сва три музичка инструмента користећи *Pro Tools* секвенцер и *SonuScore – The Orchestra Complete 2* виртуални инструмент. На овај начин добијено је апсолутно поклапање у трајању тонова и темпу извођења композиције.

Комплетна имплементација алгоритма вршена је у *Python*-у, верзија 3.8. Ради лакше и брже имплементације алгоритма коришћене су *SciPy*, *NumPy* и *MatplotlibPython* библиотеке.

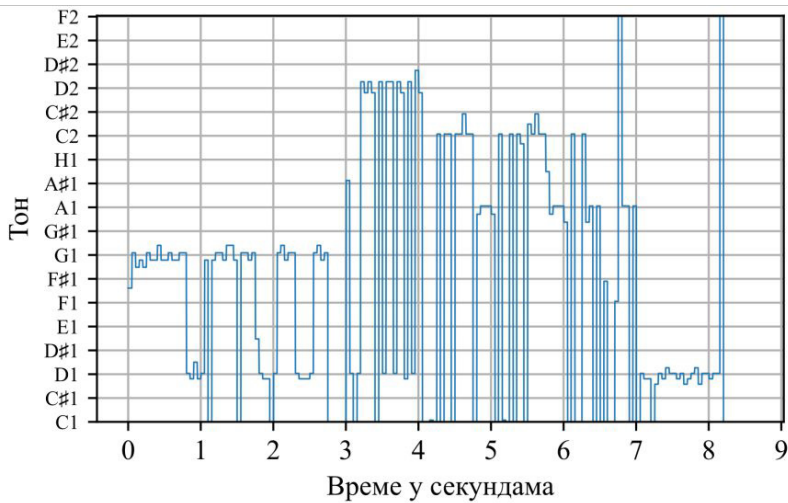
5. Резултати истраживања

Слика 5 приказује вектор апсолутне висине тона у времену које је приказано на *x* оси израженом у секундама, док је апсолутна висина тона изражена у тоновима приказана на *y* оси. Може се запазити да на појединим местима у вектору постоји флукуација (микропомерај) који је мањи од полустепена.



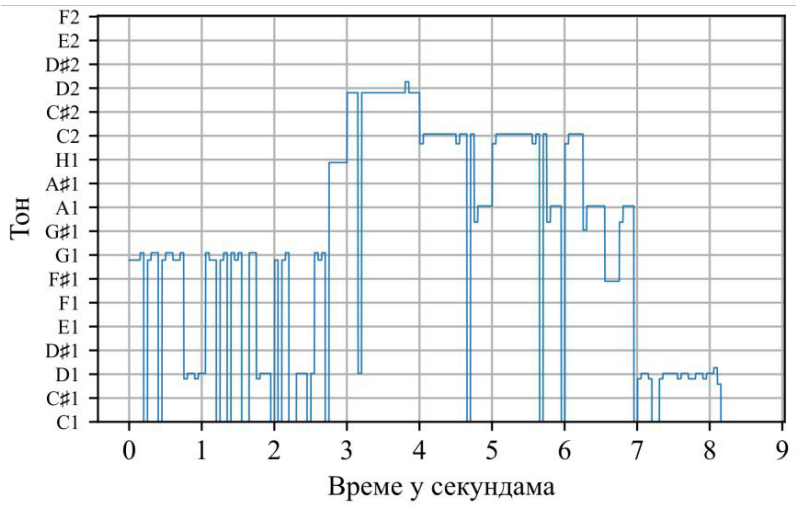
Слика 5. Мелодијски вектор извођења клавира који садржи детектовану апсолутну висину звука

На слици 6 је приказан вектор апсолутне висине тона флауте. За разлику од мелодијског вектора клавира, можемо видети да је флукуација у деловима секунде већа, нарочито после 3. секунде где имамо брже смењивање тонова у јединици времена.



Слика 6. Мелодијски вектор извођења флауте са детектованим апсолутним висинама звука

Слика 7 приказује вектор апсолутне висине тона трубе. На овој слици можемо видети да је флукуација у деловима секунде (фрејмовима) нешто мања у односу на флауту као и клавиру.



Слика 7. Мелодијски вектор извођења трубе са детектованим апсолутним висинама звука

6. Закључак

У овом раду је представљен алгоритам за аутоматску детекцију и праћење апсолутне висине тона у комплексном звуку базиран на кепструму. Из представљених резултата можемо закључити да алгоритам успешно детектује и прати апсолутну висину тона различитих музичких инструмената. Детекција микропромена у апсолутној висини тона (промена које су мање од полустепена), као и трајања тона (трајање које се не може описати стандардизованом нотацијом), од изузетне је важности за мелографисање народних мелодија.

За будуће истраживање било би од значаја испитати и кориговати варијансу преко једног полустепена, која се јавља готово у свим резултатима. Како би добијени вектор апсолутне висине тона (мелодија) могао бити реконструисан (поновљен, интерпретиран) потребно је конвертовати дати вектор у стандардни *MIDI* сигнал, погодан за коришћење у стандардним секвенцерима.

Поред апсолутне висине тона, како би једно извођење било идентично оригиналу, потребно је у датом алгоритму имплементирати и друге аудио атрибуте као што су: гласност (*Loudness*) и темпо (*Tempo*).

Захвалница

Овај рад је подржан од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ЛИТЕРАТУРА

- Chin - Yun. Yu. *Multi - layered cepstrum for instantaneous frequency estimation*. 2018. IEEE: Global Conference on Signal and Information Processing.
- David, Gerhard. 2003. *Pitch Extraction and fundamental frequency: History and current techniques*. Regina: Department of Computer Science University of Regina.
- Joerg, Schmalenstroerer. Jens, Heitkaemper. Joerg, Ullmann. and Reinhold, Haeb-Umbach. 2021. *Open Range pitch Tracking for Carrier Frequency Difference Estimation from HF Transmitted Speech*. EUSIPCO 2021: Audio and Speech Processing.
- Liming, Shi. Jesper, Kjær - Nielsen. Jesper, Rindom - Jensen. Max, A, Little. and Mads, Græsbøll - Christensen. *Robust Bayesian Pitch Tracking Based on the Harmonic Model*. 2019. IEEE: Global Conference on Signal and Information Processing.
- Thomas, Drugman. Goeric, Huybrechts. Viacheslav, Klimkov. Alexis, Moinet. *Traditional Machine Learning for Pitch Detection*. 2019. IEEE: Global Conference on Signal and Information Processing.
- John, Edward, Hall. and Arthur, C. Guyton. 2011. *Medical Physiology, Twelfth Edition*. Saunders.

M.Sc. Marko P. Janković, dr Dejan G. Ćirić, dr Marko Milenković

Cepstrum - Based Algorithm for Pitch Tracking in Complex Sound

The perception of pitch in complex sound is conditioned by the complex engagement of the hearing system. On the other hand, automated detection of pitch based on a recorded audio signal requires a series of advanced blocks of digital signal processing. The pitch as an attribute, according to which the tones can be arranged in a musical scale from the lowest to the highest, is the basis for creating a melody. Detection, tracking and memorization of the pitch of melodies in an automated manner is extremely important for ethnomusicologists when melographing and analyzing musical content. With the development of modern technologies based on artificial intelligence, pitch has become more widely used and has become an attribute that can characterize other acoustic and audio signals in addition to musical signals, such as speech, sound of industrial products and environmental sounds for the purposes of smart cities and homes.

In this paper, we present an algorithm for estimating, tracking and memorizing the pitch in complex sound based on cepstrum. Estimation of the absolute pitch is performed in a fully automated manner. For research purposes, several homophonic melodies of different instruments are analyzed.

Key words: Pitch, Cepstrum, Complex sound, Digital signal processing, Music instruments

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

37.036(082)
821(082)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним учешћем Балкан Арт Форум (9 ; 2021 ; Ниш)

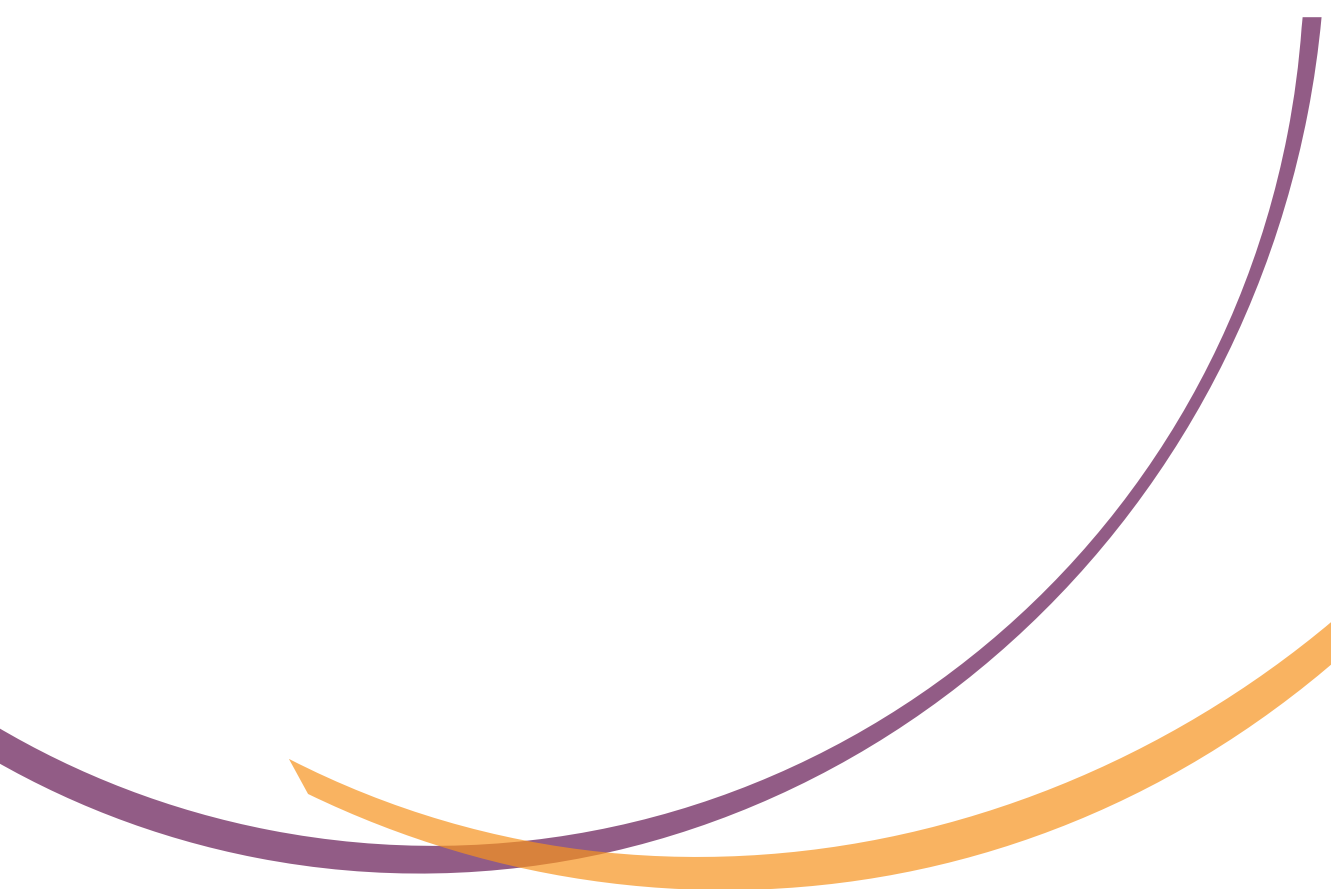
Umetnost i kultura danas: harmonija i disharmonija :
zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 8–9. oktobar 2021) / [IX Nacionalni naučni skup sa
međunarodnim učešćem Balkan Art Forum 2021] ;
urednik Tijana Antonijević = Art and culture today: harmony and disharmony : proceedings of
the scientific conference (Niš 8-9th October 2021) / [IX National Scientific Forum with
International Participation Balkan Art Forum 2021] ;
editor Tijana Antonijević. - Niš : Univerzitet, Fakultet umetnosti = University, Faculty of Arts :
SANU, Ogranak SANU u Nišu = SASA, Branch of SASA in Niš, 2024
(Niš : Grafika Galeb). - 205 str. : ilustr. ; 25 cm

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tekst ćir. i lat. - Tiraž 50.

ISBN 978-86-85239-93-9

а) Уметничко образовање -- Зборници
б) Књижевност -- Зборници

COBISS.SR-ID 153318409



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА



9 788685 239939