



ОГРНАК
САНУ
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 2018

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

VI NACIONALNI NAUČNI SKUP
SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:
OBRAZOVANJE ZA UMETNOST I IZAZOVI SAVREMENOSTI

THE SIXTH NATIONAL SCIENTIFIC FORUM
WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
EDUCATION FOR ART AND CHALLENGES OF CONTEMPORARY



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА

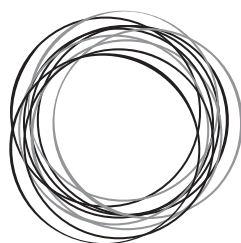
Realizaciju naučnog skupa i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, rešenjem broj 451-03-469/2018-14.



ОГРАНАК
САХУ
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: OBRAZOVANJE
ZA UMETNOST I IZAZOVI SAVREMENOSTI**
ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 5–6. oktobar 2018)

**ART AND CULTURE TODAY: EDUCATION FOR
ART AND CHALLENGES OF CONTEMPORARY**
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 5–6th October 2018)

Urednik:
Dr Marko S. Milenković
Editor:
Ph. D. Marko S. Milenković

Niš, 2019.
Niš, 2019

Šesti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem / The sixth national scientific forum with international participation
BALKAN ART FORUM 2018 (BARTF 2018) / BALKAN ART FORUM 2018 (BARTF 2018)
UMETNOST I KULTURA DANAS: OBRAZOVANJE ZA UMETNOST I IZAZOVI SAVREMENOSTI / ART AND CULTURE TODAY: EDUCATION FOR ART AND CHALLENGES OF CONTEMPORARY

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 Suzana Kostić, dekan
Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean
Akademik Ninoslav D. Stojadinović
Academician Ninoslav D. Stojadinović

Urednik / Editor

Dr Marko S. Milenković / Ph. D. Marko S. Milenković

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr um. Slobodan Radojković / Ph. D. Slobodan Radojković

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Dr Ivana Medić, naučni saradnik Muzikološkog instituta
SANU, Beograd

Ph. D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian
Academy of Sciences and Arts

Prof. Dr Trena Jordanoska, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“
Skoplje, Fakultet muzičke umetnosti, Republika Makedonija
Ph. D. Professor Trena Jordanoska, University “St. Kiril
and Metodij” Skopje, Faculty of Music Arts, Republic of
Macedonija

Prof. Dr Sonja Marinković, Univerzitet umetnosti u
Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph. D. Professor Sonja Marinković, University of Arts in
Belgrade, Faculty of Music

Prof. Dr Ira Prodanov Krajišnik, Univerzitet u Novom Sadu,
Akademija umetnosti

Ph. D. Professor Ira Prodanov Krajišnik, University in Novi
Sad, Academy of Arts

Prof. Dr Danijela Stojanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
Ph. D. Professor Danijela Stojanović, University of Niš, Faculty
of Arts

Prof. Dr Danijela Zdravić Mihailović, Univerzitet u Nišu,
Fakultet umetnosti

Ph. D. Professor Danijela Zdravić Mihailović, University of
Niš, Faculty of Arts

Prof. Dr Nataša Nagorni Petrov, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti

Ph. D. Professor Nataša Nagorni Petrov, University of Niš,
Faculty of Arts

Prof. Dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
Ph. D. Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty
of Arts

Prof. Dr Jelena Cvetković Crvenica, Univerzitet u Nišu,
Fakultet umetnosti

Ph. D. Professor, Jelena Cvetković Crvenica, University of Niš,
Faculty of Arts

Prof. Dr Miomira Đurđanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti

Ph. D. Professor, Miomira Đurđanović, University of Niš,
Faculty of Arts

Doc. Dr Tijana Borić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
Ph. D. Associate Professor Tijana Borić, University of Niš,
Faculty of Arts

Prof. Mr Miloš Zatkalik, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Fakultet muzičke umetnosti

MA Professor Miloš Zatkalik, University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music

Prof. Mr Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti

MA Professor Katarina Djordjević, University of Niš, Faculty
of Arts

Prof. Mr Dragan Tomić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
MA Professor Dragan Tomić, University of Niš, Faculty of
Arts

Prof. Mr Miljan Bjeletić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti
MA Professor Miljan Bjeletić, University of Niš, Faculty of Arts

Doc. Dr Jelena Beočanin, Filološko-umetnički fakultet
Univerziteta u Kragujevcu

Ph. D. Associate Professor Jelena Beočanin, Faculty of
Philology and Arts, University of Kragujevac

Dr Marija Dumnić Vilotijević, naučni saradnik Muzikološkog
instituta SANU, Beograd

Ph. D. Marija Dumnić Vilotijević, Institute of Musicology of
the Serbian Academy of Sciences and Arts

Prof. Dejan Cicmilović, Univerzitet u Prištini, Fakultet
umetnosti Zvečan - Kosovska Mitrovica

Professor Dejan Cicmilović, University of Priština, Faculty of
Arts in Zvečan - Kosovska Mitrovica

Prof. Miodrag Krčmarik, Univerzitet u Prištini, Fakultet
umetnosti Zvečan - Kosovska Mitrovica

Professor Miodrag Krčmarik, University of Priština, Faculty
of Arts in Zvečan - Kosovska Mitrovica

Dr Marko S. Milenković, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti

Ph. D. Marko S. Milenković, University of Niš, Faculty of Arts

Lektori / Language editors

Verica Novakov (za srpski jezik)

Verica Novakov (Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik)

Ivana Djelić (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design

Doc. Anita Milić

Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema /

Layout and Technical Processing

Ninoslava Girić

Ninoslava Girić

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš

Atlantis d.o.o. Niš

Tiraž / Circulation

70 / 70

ISBN 978-86-85239-62-5

SADRŽAJ / CONTENTS

PLENARNO PREDAVANJE (Plenary session)

Др Ивана Медић

ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ НА УНИВЕРЗИТЕТУ У МАНЧЕСТЕРУ:
ИСКУСТВА ИЗ ПРАКСЕ И ПОРЕЂЕЊЕ СА ДОКТОРСКИМ АКАДЕМСКИМ
СТУДИЈАМА У СРБИЈИ

PhD Ivana Medić

DOCTORAL STUDIES AT THE UNIVERSITY OF MANCHESTER: PRACTICAL EXPERIENCES
AND A COMPARISON TO DOCTORAL STUDIES IN SERBIA.....13

I. OBRAZOVANJE ZA UMETNOST I IZAZOVI SAVREMENOSTI (Education for Art and Challenges of Contemporary)

Др Александра С. Паладин

УЛОГА МУЗИЧКОГ ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА У КОНТЕКСТУ ОБРАЗОВАЊА
ЗА УМЕТНОСТ

PhD Aleksandra S. Paladin

THE ROLE OF RADIO BELGRADE'S MUSIC PROGRAM IN THE CONTEXT OF THE ART
EDUCATION35

Ms Aleksandra Đorđević, Dr Miroljub Radojković

MEDIJI KAO ČINILAC PROFESIONALNOG OBRAZOVANJA I VASPITANJA MUZIČARA

MA Aleksandra Djordjević, PhD Miroljub Radojković

MEDIA AS A FACTOR IN THE PROFESSIONAL EDUCATION AND UPBRINGING OF
MUSICIANS51

Mr Ana Perunović Ražnatović

ZNAČAJ I ULOGA PREDMETA MUZIČKA KULTURA U SAVREMENOM OBRAZOVANJU ODRASLIH

MA Ana Perunović Ražnatović

THE IMPORTANCE AND THE ROLE OF SUBJECT MUSIC CULTURE IN MODERN EDUCATION OF ADULTS 65

Dr Danijela Đ. Stojanović, Dr Nataša V. Nagorni Petrov

MODIFIKACIJA KURIKULUMA METODIKE NASTAVE TEORIJSKIH PREDMETA – IZAZOV I/ILI POTREBA

PhD Danijela Đ. Stojanović, PhD Nataša V. Nagorni Petrov

CURRICULUM MODIFICATION OF THE METHODOLOGY OF TEACHING THEORETICAL COURSES – CHALLENGE AND/OR NEED 75

Ms Милош М. Маринковић

ОД АУТОНОМИЈЕ УМЕТНОСТИ ДО ЕМАНЦИПАЦИЈЕ НАЦИОНАЛНИХ ИДЕНТИТЕТА: ЕСТЕТИЧКЕ ИЛИ ПОЛИТИЧКЕ ИДЕЈЕ БРАНКА ЛАЗАРЕВИЋА У ЧАСОПИСУ *XX ВЕК?*

MA Miloš M. Marinković

FROM THE AUTONOMY OF ART TO THE EMANCIPATION OF THE NATIONAL IDENTITIES: AESTHETIC OR POLITICAL IDEAS OF BRANKO LAZAREVIĆ IN THE *20TH CENTURY JOURNAL?* 83

Ms Дина Војводић

КРИТИЧАРСКИ ОДНОС ПЕТРА БИНГУЛАЦА ПРЕМА СТВАРАЛАШТВУ ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ

MA Dina Vojvodić

THE CRITICAL RELATIONSHIP OF PETAR BINGULAC TOWARDS THE CREATIVITY OF JOSIP SLAVENSKI 97

Ms Моника Новаковић

ЗВУЦИ СУРОВОСТИ: МУЗИКА ТЕАТРА СУРОВОСТИ АНТОНЕНА АРТОА

MA Monika Novaković

SOUNDS OF CRUELTY: MUSIC OF ANTONIN'S ARTAUD THEATRE OF CRUELTY 105

Ms Ivana Milošević

ЕМОЦИОНАЛНЕ СЕНЗАЦИЈЕ У ОДНОСУ НА ПОЈЕДИНАЧНЕ АКОРДЕ СА ГЛЕДИШТА КОГНИТИВНЕ МУЗИКОЛОГИЈЕ

MA Ivana Milošević

EMOTIONAL SENSATIONS IN RESPECT TO INDIVIDUAL CHORDS FROM THE ASPECT OF COGNITIVE MUSICOLOGY 121

Dr Весна Ивков

ОДЛИКЕ АМАТЕРИЗМА И ПРОФЕСИОНАЛИЗМА У ХАРМОНИКАШКОЈ/АКОРДЕОНИСТИЧКОЈ ПРАКСИ

PhD Vesna Ivkov

CHARACTERISTIC OF AMATEURISM AND PROFESSIONALISM IN THE ACCORIONISTS PRACTICE 133

Ms Marko Janković, Dr Dejan Ćirić ANALIZA ALIKVOTNE STRUKTURE ZVUKA INSTRUMENATA SIMFONIJSKOG ORKESTRA I NJEN UTICAJ NA FORMIRANJE APSOLUTNE VISINE TONA MA Marko Janković, PhD Dejan Ćirić ANALYSIS OF ALIQUOT STRUCTURE OF SOUND OF SYMPHONY ORCHESTRA INSTRUMENTS AND ITS IMPACT ON FORMING THE PICH	145
Ms Милица Б. Јовановић BODY PERCUSSION У НАСТАВИ СОЛФЕЂА MA Milica B. Jovanović BODY PERCUSSION IN SOLFEGGIO TEACHING.....	159
Ms Марија Кнежевић, Др Вера Обрадовић-Љубинковић ПОКРЕТ ИЗ ГЛАСА – ГЛАС ИЗ ПОКРЕТА MA Marija Knežević, PhD Vera Obradović-Ljubinković A MOTION FROM VOICE – VOICE FROM A MOTION.....	171
Др Миа Арсенијевић САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ У ПРОГРАМУ И УЏБЕНИЦИМА ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ PhD Mia Arsenijević CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES IN THE CURRICULUM AND TEXTBOOKS OF ART	185
PhD Natalia Afeyan HOLISTIC APPROACH IN VOCAL PEDAGOGY: WHY, WHEN, HOW? Dr Natalija Afejan HOLISTIČKI PRISTUP U VOKALNOJ PEDAGOGIJI: ZAŠTO, KADA, KAKO?	197
PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2018 PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2018	205

SADRŽAJ CD-a/CONTENTS of CD:**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2018**
PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2018

Anica Radošević Babić / Anica Radošević Babić
Selekcija radova autora / Selection of authors' work

Mišel Barzen / Michel Barzin
Selekcija radova autora / Selection of authors' work

УДК 792:78.071.1

ЗВУЦИ СУРОВОСТИ: МУЗИКА ТЕАТРА СУРОВОСТИ АНТОНЕНА АРТОА¹

Моника Новаковић

Музиколошки институт САНУ у Београду

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

E-mail: monynok@gmail.com

Сажетак

Истраживање Ане Јостклајгреве (Anne Jostkleigrew) *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace* (у: Felix Meyer, Heidi Zimmerman (ed.), *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary* (Paul Sacher Foundation), Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2006, 211–236), директан је повод за настанак овог рада. Истраживање је инспирисало ауторку да постави питање сарадње између композитора Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965) и драматурга и есејисте Антонена Артоа (Antonin Artaud, 1896–1948). Новаковићева се бави односом Вареза и Артоа и њиховом краткотрајном сарадњом – ауторка ће предочити кључне тачке Артоовог концепта театра округлости које су биле важне за Вареза, те ће се посветити тачкама у којима се њихови ставови о музици, језику и театру срећу. Ауторку занимају и Артоов привидни образовни приступ театру, односно његов скуп савета који могу да помогну будућим драматурзима у њиховој едукацији, а потом и бављењем позориштем уопште у њиховој каријери.

Кључне речи: Антонен Арто, Едгар Варез, театар суровости, музика, уметничко образовање

Истраживање Ане Јостклајгреве (Anne Jostkleigrew) *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace*² подстакло је моју теоријску проблематизацију сарадње између композитора Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965) и драматурга и есејисте Антонена Артоа (Antonin Artaud, 1896–1948). У овом раду бавићу се односом Вареза и Артоа и њиховом краткотрајном сарадњом – предочићу кључне тачке Артоовог концепта театра округлости

¹ Рад је настао као део пројекта *Идентитетски српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а одбрањен је у оквиру предмета *Примењена естетика 2* на првој години докторских студија музикологије под менторством проф. др Санеле Николић на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, школске 2017/2018. године.

² Anne Jostkleigrew, *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace*, у: Felix Meyer, Heidi Zimmerman (ed.), *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary* (Paul Sacher Foundation), Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2006, 211–236.

које су биле важне за Вареза, те ћу им се посветити као местима сусрета њихових ставова о музици. Интересантан је и проблем Артоове педагошке оријентације у приступу театру који се односи на присуство својеврсних савета који се налазе у његовом капиталном делу *Позоришће и њејов двојник* које, као збирка есеја, манифеста, предавања³ и писама може да помогне будућим драматурзима у њиховој едукацији и бављењу позориштем уопште. Наметнуло се питање Артоовог разумевања звука у театру суровости те ће се овом проблему посветити посебна пажња будући да је реч о изузетно важним теоријским пунктовима који су могли да наведу једног композитора да у оваквој личности позоришта пронађе истомишљеника и потенцијалног сарадника. У том смислу, база овог рада јесте управо манифест *Позоришће и њејов двојник*, који ће нам осветлити уметничке разлике у поимању звука као таквог, те два различита приступа мултимедијалности којој су, на један или други начин, тежили и Варез и Арто.

Варез је у свом оперском пројекту под радним насловом *Онај њојјино сам* (*The One-All-Along*) или *Асџроном* (*L'Astronome*) зацртао уметничку пројекцију догађаја смештених у 2000. годину и подразумевао је репрезентацију низа катастрофа изазваних тренутном радијацијом.⁴ Реч је о мултимедијском делу које је подразумевало и плес и нарацију.⁵ Скица је, према речима Франсиса Дајсона, предата Артоу како би написао либрето 1932. године, те је написао *There is no more firmament (Il n'y a plus de firmament)* драматизујући радијацију која је последица распадања универзума.⁶ Даље, Дајсон наводи да је Арто овим либретом увео секвенцу од низа елемената као што су: инкантација, вибрација, зараза и трансмисија, и, у контексту његове сарадње са Варезом, звучна пројекција.⁷ Средином 1933. године, како Јостклајгрева сазнаје из Варезових писама његовој супрузи, композитор се састао са драматургом први пут и инспирисан тим сусретом, навео је да је пронашао правог песника театра (*poète-théâtre*).⁸ Ауторка наводи да је главни узрок прекида њихове сарадње физичка дистанца, будући да је Варез морао да се врати у Њујорк септембра 1933.⁹

³ Andrew Hagerty, *Hello, cruel world: Antonin Artaud's Pursuit of Primal Theatre*, thesis, Faculty of the University of Missouri, Kansas City, Missouri, 2016, 5.

⁴ Frances Dyson, *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2009., 34.

⁵ Wayne A. Nelson, *Edgard Varèse and the electronic medium*, University of Montana, 1979, <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3162&context=etd>, ac. 9.6.2018 at 23:34PM, 17.

⁶ Frances Dyson, op.cit, 34.

⁷ Ibid, 34.

⁸ Anne Jostkleigrew, *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace*, у: Felix Meyer, Heidi Zimmerman (ed.), *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary (Paul Sacher Foundation)*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2006: 214.

⁹ Anne Jostkleigrew, op. cit, 214.

Чини се да је Варезу – будући да је био упознат са списом *Позоришће и његов двојник* – деловало да је Артоов језик најпогоднији за визију либрета коју је имао. Међутим, чини се да то није био случај у стварности. Арто поседује веома специфичан однос према језику, нарочито када је реч о језику позоришта и о језику у позоришту. Такође, постоје назнаке промишљања мултимедијалности код оба уметника: код Вареза у оквиру музичког дела, а код Артоа у оквиру позоришног дела, нарочито када говори о језику као једној од важних компоненти театра окрутности. Задржаћу се на тренутак на овој својој идеји. Наиме, Арто истиче у контексту позоришта да:

Позоришће које није садржано ни у чему, али се служи свим језицима: њокрећима, звуцима, вајром, крицима, њроналази себе ујраво у оном часу у којем је духу њошредан језик да би се изразио. И свођење њозоришћа на један језик: на њисане речи, музику, свейлосћ, звуке, убрзо води његовој њројасћи, њошћо избор једној језика њошврђује само склоносћ ка олакшицама које нам он сам нуди; а исушивање језика њрашћи његово ојраничавање.¹⁰

Дакле, сводити позориште само на једну његову компоненту води до пропасти позоришта, а и мултимедијалне концепције позоришта према којој је преко потребно постојање сагласја међу компонентама. Намеће се претпоставка да је Арто у Варезовом пројекту видео клице онога што је тотални театар, као један од видова авангардног театра¹¹, који је доводио у питање елементе класичног драмског театра. Са друге стране је занимљиво да је Вареза управо мотивисала замисао о *мултимедијалном њсамкунјсћверку*.¹² Како ауторка сазнаје из различитих нацрта пројекта, реч је о делу које је требало да представља *јединствено различитијих уметносћи*, те је подразумевало музику, специјалне сценске ефекте, иновативну употребу звучника који су требали да публику упознају са бестелесним гласовима који не би одвлачили њихову пажњу са дешавања у музичком току, а посебно значајно место придавано је сценском светлу чија је употреба мотивисана текстуалним предлошком.¹³ Арто је имао шта да каже и о сценском светлу, те наводи да:

Свейлосни ајарашћи који се сада корисће у њозоришћу не моју више да нас задовоље. Пошћо се уводи њоседно дејсћиво свейлосћи на дух, ефекћии свейлосних вибрација њреда да буду исћишћани, као и нов начин да се свейлосћ њросћире у њталасима или млазевима, њошћу њрскања вајирених сћрела. Гама доја којом расћолажу савремени ајарашћи мора из основе да се измени. Да би се њосћишли изузејни квалитетии њонова, у свейлосћ се мора увесћи

¹⁰ Антонен Арто, *Позоришће и његов двојник*; О позоришту и филму, превод и предговор: Мирјана Миочиновић, Utopia, Београд, 2010, 27.

¹¹ Мишко Шуваковић, Појмовник теорије уметности, Orion Art, Београд, 2011, 133.

¹² Anne Jostkleigrew, op.cit, 211.

¹³ Anne Jostkleigrew, ibid., 212.

*елемент̄и ӯшанчанос̄тӣ, љус̄тине, не̄п̄розирнос̄тӣ, како би се љроизвео ӯшисак љойло̄, хладно̄, деса, с̄ѣраха ӣљд.*¹⁴

Из ових Артоових речи уочава се његово настојање да изједначи визуелни елемент (сценско осветљење) и звучни елемент (тонови), што указује на једнако вредновање оба елемента. Са композиторове стране, назнаке мултимедијалности постају јасније, али у опозицији елемената, за разлику од Артоовог наглашавања сагласја елемената. У свом раду¹⁵ о Варезеовом делу *Пус̄тине* (*Déserts*) које је настало из композиторових покушаја да реализује горепоменућу оперу, Оливија Матис (Olivia Mattis) наводи композиторов став о мултимедијалности који подразумева слике и звукове који ће активирати умове посматрача и тиме охрабрити њихову партиципацију у креативном чину и управо његово инсистирање на опозицији између визуелних и аудиторних слика има намену да поткрепи овај циљ.¹⁶ Дакле, Варез је овим делом ступио на праг мултимедијалности, најпре размишљајући о опозицији која би последично довела до дела које би било уздигнуто на нови степен лествице комуникативности са публицом.

Варез је, како је већ наведено, одустао од сарадње са Артоом, најпре због физичке дистанце, потом и због разочараности након читања Артоовог либрета, који је деловао недовољно иновативан – нарочито у погледу језика.¹⁷ Писци са којима је Варез претходно сарађивао на либрету за ову оперу јесу, поред осталих, Алехо Карпентјер (Alejo Carpentier, 1904–1980), Роберт Деснос (Robert Desnos, 1900–1945) и Жорж Рибемон-Десањ (Georges Ribemont-Dessaignes, 1884–1974).¹⁸ Приметимо да је реч о писцима који су имали директне везе са покретима као што су надреализам (Карпентјер, Деснос) и дада (Рибемон-Десањ). Арто се придружио надреалистичком покрету октобра 1924. године, међутим Бретон га је искључио из групе две године касније – фундаментално неслагање између Артоа и његових надреалистичких колега манифестовало се управо у Артоовом начину третирања театра.¹⁹ Поред тога, разлике у политичким ставовима продубиле су јаз између ове две стране, будући да Арто није могао да прихвати марксистичке доктрине²⁰

¹⁴ Антонен Арто, *op.cit.*, 94.

¹⁵ Olivia Mattis, *Varèse's Multimedia Conception of "Déserts"*, *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992), Oxford University Press, pp. 557–583, <http://www.jstor.org/stable/742477>, ас. 4.5.2018 at 16:17PM

¹⁶ *Ibid.*, 564.

¹⁷ Anne Jostkleigrew, *op.cit.*, 214.

¹⁸ *Ibid.*, 212.

¹⁹ Laura Wetherington, *Artaud and the surrealists*, <https://jacket2.org/commentary/artaud-and-surrealists>, ас. 13.5.2018 at 19:14PM

²⁰ Више о разлазу између надреалиста и Антонена Артоа видети у: Andrew Hagerty, *Hello, cruel world: Antonin Artaud's Pursuit of Primal Theatre*, thesis, Faculty of the University of Missouri, Kansas City, Missouri, 2016.

које су неки од надреалиста прихватили, сматрајући да ниједна политичка доктрина не може да реши духовне проблеме који уништавају човека.²¹ Тако је Арто наставио својим путем.

Варез није био једина особа коју је Арто, али и његов концепт театра окрутности, интригирао. Поред њега, ту су Џон Кејџ (John Cage, 1912–1992), Дејвид Тјудор (David Tudor, 1926–1996) и други.²² Према ауторки Сузан Сонтаг (Susan Sontag), реч је о особи која је имала *поколики ушлицај да се поок свих реценцијских савремених позорских покова у Западној Европи и Америкама може делићи на два периода – пре Артоа и после Артоа*.²³ Према речима Мишка Шуваковића, Арто је разрађујући концепт театра окрутности²⁴ – представљен у форми кључног Артоовог поетичког дела *Позориште и његов двојник* из 1938. године (*Le Théâtre et son double*) – антиципирао развој антидрамског или постдрамског театра, те је замислио окрутности Арто увео, а потом и писао о томе, истичући чињеницу да без елемента окрутности у основу сваке представе театар није могућ.²⁵

Како Наташа Трипни (Natasha Tripney) наводи, театар окрутности је подједнако и филозофија и дисциплина; окрутност у његовом театру представља сензорну окрутност која лежи у основи способности одређеног дела театра окрутности да шокира и да се сучи са публиком, да превазилази говорену реч – уз све ово је Арто веровао да су гест и покрет далеко снажнији него драмски текст.²⁶ Арто је свакако у праву и природно је да је заступао такав став, будући да је и сам имао искуство глуме у неким филмовима који су, по својој природи, подразумевали изразиту артикулацију тела²⁷. Неми

²¹ Yrd. Doç. Dr. Nur Gökalp, *Antonin Artaud: His Life, Mexico and Bali Experiences*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1185/13701.pdf>, ac. 13.5.2018 at 19:28PM, 36–37.

²² Cat Hope, Sam Gillies, *Manifesting Meaning from a Performance of Cruelty: Parallels in the Musical Experimentalism of Antonin Artaud and Sub Ordinance*, Edith Cowan University, Research Online, ECU Publications, 2011, <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1351&context=ecuworks2011>, ac. 13.4.2018 at 12:38PM, 31.

²³ Antonin Artaud, Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>, ac. 9.5.2018 at 22:39PM

²⁴ Шуваковић наводи да је Артоов дискурс новог театра, као театра суровости, излазио изван редитељске/глумачке/драматуршке или, чак, театролошке праксе у подручје које је неодређено изгледало као пролазак кроз књижевност ка филозофији театра, те, затим, филозофији егзистенције и, коначно, ка хибридној теорији уметности. Мишко Шуваковић, *op.cit*, 6.

²⁵ Мишко Шуваковић, *op.cit*, 134.

²⁶ Natasha Tripney, *Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty*, *Discovering Literature: 20th century*, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/antonin-artaud-and-the-theatre-of-cruelty>, ac. 14.5.2018 at 16:22PM

²⁷ *Lenfant roi* (1923; режија Жан Кем [Jean Kemm, 1874–1939]), *Surcouf* (1925; режија: Луиз Мора [Luitz-Morat, 1884–1929]), *The Passion of Joan of Arc* (1928; режија: Карл Дрејер [Carl Dreyer, 1889–1968]), и други. Према: Antonin Artaud, IMDB, <https://>

филмови сигурно не би имали снажно дејство да глумци нису себе у целини уносили у улогу коју глуме.²⁸

С друге стране Дејвид Реснер (David Roesner) придаје значај питању *музикалности у театру коју Арто (изнова) осмишљава, исковавајући соничну сферу театра*, намеравајући да подвуче да је, како каже, виталан део разумевања театра као двојника маште, управо звук.²⁹ Јасно је да је позориште без звука апсолутно бесмислено, јер је примењени карактер музике која се одвија у току извођења одређене позоришне представе, у традиционалном смислу, од суштинске важности за тумачење драмског текста који се изводи. Међутим, треба имати у виду да Арто авангардистички расклапа и поново саставља позориште у традиционалном смислу, дајући звуку значајно место у садејству неколико театарских елемената. Дакле, у овом контексту, реч је о звуку у најширем смислу те речи – о чистом звуку, а не о музици у традиционалном смислу западноевропске праксе аутономне музике. Управо ће звук играти кључну улогу у потенцијалној сарадњи на линији Варез – Арто и формирању Артоовог специфичног односа према мултимедијалности.

Осврнућу се на неке од постулата театра окрутности пре него што се посветим паралелизмима у поетикама ова два уметника. У блиској вези са позицијом звука (у најширем смислу те речи) у театру окрутности, треба узети у обзир циљеве које Арто жели да постигне постављањем концепције театра окрутности, те у том смислу, према речима Дениса Холера (Denis Hollier), Арто жели да се гледалац забрине, да осећа nelaгоду приликом посматрања представе.³⁰ То се заиста и уочава у Артоовим речима везаним за позориште Алфред Жари (*Théâtre Alfred Jarry*) да:

Гледалац који долази код нас зна да ће бити изложен истинској операцији којом ће, не само његов дух већ и његова чула и његово тело, бити доведени у питање. Он ће одсад долазити у позориште као што иде код хирурга или код зубара. У истом душевном стању, с јасним сазнањем да неће од тога умрећи, али да је све то озбиљно и да огаиће неће изаћи нешакнути. Кад не бисмо били уверени да ћемо га ојасно појогити, сматрали бисмо себе недостојним нашеј узвишеној задатка. Гледалац мора бити уверен у то да смо кадри да из њега измамимо крике.³¹

www.imdb.com/name/nm0037625/, ac. 31.5.2018 at 17:00PM

²⁸ Natasha Tripney, op.cit.

²⁹ David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2014, 101–102.

³⁰ Denis Hollier, *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*, October, Vol. 80 (Spring, 1997), The MIT Press, pp. 27–37, <http://www.jstor.org/stable/778806>, ac. 4.5.2018 at 16:19PM, 33.

³¹ Антонен Арто, op.cit., 144.

Један од темељних принципа театра окрутности јесте ослобађање подсвесног, покушај да се уђе у онолико стање, а проблем представља језик као једина препрека, језик као медиј свих наших рационалних процеса.³² Шок је једна од кључних речи у дискурсу о театру окрутности, имајући у виду да се тежило сензорном стимулационој сваког чула које публика поседује кроз гест, слику, звук и сценско осветљење.³³ У том смислу, звучни пејзажи које је Арто примењивао јесу снажни, дучни, дисонантни звуци који треба да, како је у литератури запажено, потресу и шокирају публику концептом свега онога што би извођење могло да подразумева.³⁴ Даље, звук је дисонантан зато што таква бука природно одговара свету који Арто ствара – за њега бука делује као метафора и одраз далеко већег нереда.³⁵ У самим Артоовим написима наилазимо често на појмове као што су музика, бука, крици, интонација... Артоово схватање звука није се ограничавало само на звучну позадину дела театра окрутности, већ је нагласак био на звуку као организованом феномену у свим његовим појавним видовима. Уз све наведено, потребно је осврнути се на два од неколико Артоових коментара о музици (појму који он, чини се, изједначава са појмом звука) и њеној улози у позоришту заступљених у делу *Позоришће и његов двојник*:

*Ако музика делује на змије, то није због духовних појмова које им доноси, већ због тога што су змије дујачке, што се дуго кључају по земљи и што њихова тела додирују земљу целом својом дужином; а музичке вибрације које се преносе на земљу делују на њих као врло фина и врло дуго масажа; е па, преплажем да постојимо са ледаоцима као са ошчињеним змијама и да их преко организма доведемо до најтананијих појмова...*³⁶

*Зашто се у театру суровости ледаца налази у средини, док га спектакл окружује. У том спектаклу озвучавање је стилно. Звуци, бука, крици, узети су, пре свега, због своје вибраторне својства, а тек затим због оног што значе.*³⁷

Из наведеног је јасно да је реч о звуку који би деловао као стимуланс који продубљује искуство стечено присуством гледаоца у делу театра окрутности, дакле не само физичком присуству, него и духовном – ледаца треба да буде у потпуности ангажован у дело, мора да га проживи. Циљ је проширење

³² G.F.A.Gadoffre, *Antonin Artaud and the Avant-Garde Theatre*, lecture, 14th of October 1970, University of Manchester, 1970, https://www.researchgate.net/profile/Guibert_Crevecoeur2/post/Is_there_a_basic_invention_principle_at_work_in_the_world/attachment/59d64e7b79197b80779a7cff/AS:492911465648129@1494530659519/download/On+Antonin+Artaud.PDF, ac. 4.5.2018 at 16:00PM, 331–332.

³³ Natasha Tripney, op.cit.

³⁴ Cat Hope, Sam Gillies, op.cit. 32.

³⁵ Ibid., 32.

³⁶ Антонен Арто, op.cit., 82.

³⁷ Ibid., 83.

чулне перцепције гледаоца/слушаоца тиме што ће се дело театра окрутности обрађати сваком чулу – гледалац мора да буде ангажован у сваком до сада наведеном смислу. Театар је спектакл; све оно што театар заступа и представља је спектакл. Он је сада средство манипулисања чулима гледалаца и у томе лежи основна окрутност. Окрутност, у овом случају, лежи у мултимедијалности која се обрађа сваком чулу. Гледалац је змија којом стваралац дела театра окрутности сада посредством звука/вибрације манипулише. Потребно је постићи потпуни улазак у срж дела посредством овог театарског ритуала,³⁸ те самим тим све компоненте треба да буду усаглашене како би улазак у транс био ефективан. Артоу је звук потребан да би дејство позоришног чина проширио, да би *измамљивање крика* било још интензивније. Оно што је, према речима Реснера, Арто промовисао јесте аутономност звука на сцени, а не *једноставна екстензија или илустрација фиктивної мести*, времена и лика.³⁹ То, наравно, не значи да је звук једина компонента која треба да буде аутономна, него је реч о, као што је већ сугерисано, обрађању сваком чулу гледаоца/слушаоца што подразумева изједначавање значаја и вредности свих компоненти театра (у овом случају, театарског мултимедијалног дела). Даље, пративши категоризацију Џона Левака Древера (John Levack Drever) на звучни ефект, звучни објект и звучни догађај⁴⁰, Реснер се надовезује и сугерише да је Арто суштински *протовисао највишање звучних ефеката и уместио њих, прихваћање звучних објеката*.⁴¹ Показало се да постоји и могућност новог приступа када је реч о звучном објекту, стога, осврнућу се на Артоово запажање о музичким инструментима, који би играли важну улогу у театру окрутности, те с тим у вези пише:

*...музички инструменти: они ће бити коришћени као предмети и као делови декора. Осим њих, њихова да се непосредно и дубоко делује на сензидилијет преко чула захтева да се са звучне стране изражују својства и вибрације звукова на које нисмо навикли, својства која садашњи инструменти не досежују и која нас приморавају да користимо старе и заборављене инструменте или да створимо нове. Она нас к њима још и наоне да створимо инструменте и посебне сјраве које, настале из неувичајених и нових сјојева мјетала, досежу до новој дијагнози ошаве и сјварања нејодношљивих и болних звукова и шумова.*⁴²

³⁸ Са овом мишљу да је Артоов театар у неку руку ритуал сам по себи, слаже се и Ендру Хагерти (Andrew Hagerly) који је у свом истраживању разрадио идеју да је Артоов театар у суштини примални театар. Види: Andrew Hagerly, *Hello, cruel world: Antonin Artaud's Pursuit of Primal Theatre*, thesis, Faculty of the University of Missouri, Kansas City, Missouri, 2016.

³⁹ David Roesner, op.cit, 105.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Антонен Арто, op.cit, 94.

Дакле, реч је о инструментима који би допринели сензацији шока и терора. Заправо, инструменти би имали не само улогу извора одређеног звука већ и улогу објекта у дословном смислу те речи. Узимајући у обзир наведено, Арто је имао у виду да, на звук, људи инстинктивно најпре и најснажније реагују, те је у том смислу занимљиво запажање Кристијана Дерека Бала (*Kristian Derek Ball*) који верује да је Арто био веома заинтересован за откривање одређених квалитета звука, будући да је домен звука, односно звучних фреквенција које делују на тело – домен у коме уметник може да оствари потпуну доминацију и *делује директно на живу без видљивих последица*.⁴³ Звук у Артоовом театру треба да дезоријентише гледаоца/учесника спектакла и да у њега усади терор, а и вероватно хорор, ако имамо у виду општепознату разлику између ова два појма – терора као ишчекивања и стрепњу да ће нешто узнемирујуће да се деси и хорора као непосредне последичне реакције на неочекивани догађај.

Звук и језик су у блиској вези у Артоовом театру. Наиме, драматург наводи да би се он (језик) ослањао на музику, игру, пантомиму или на мимику,⁴⁴ а за бележење тог језика потребна је нова врста нотације, *било да се знаци узму из музичке транскрипције, било да се користе нека врста шифрованог језика*.⁴⁵ Занимљиво је да Арто даље наводи да ће шифровани језик и музичка транскрипција омогућити посебно коришћење интонација, које доводе, како Арто каже, до извитоперавања речи које ће моћи да се тумаче по вољи.⁴⁶

У контексту спектакла као важног елемента позоришта место проналазе и *чаролијска лейоџа гласова, ојчињујуће хармоније, рејке музичке ноше... (...)... физички ритајм покрета чији ће се крешендо и декрешендо сјединити с прејеравим крештама познајима свима*...⁴⁷ Из свега наведеног, логично је закључити да Арто придаје звуку – барем у оном виду у коме га он схвата – посебно место у театру суровости и посебну улогу у креирању специфичног језика којим се та суровост манифестује. Наиме, Арто објашњава да *постоји, осим тога, и конкретна идеја музике у којој се звуци појављују као лица, у којој се хармоније цепају навоје и прејатају у речи, те да се између једне или групе врста израза стварају чисти слојеви међусодних веза; све, ња и само осветљење, може имати одређен интелектуални смисао*.⁴⁸

Након овог прегледа Варезове и Артоове сарадње, и потом Артоових ставова о позоришту и улогама театарских компоненти у самом театру

⁴³ Kristian Derek Ball, *A Cruel Sound: Part 1, Antonin Artaud's sonic iconography*, http://www.academia.edu/8817265/A_Cruel_Sound_Part_1_Antonin_Artauds_sonic_iconography, ac. 14.5.2018 at 17:46PM

⁴⁴ Антонен Арто, *op.cit.*, 90.

⁴⁵ *Ibid.*, 93.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, 92.

⁴⁸ *Ibid.*, 94.

суровости, осврнућу се на паралеле које могу да се подвуку између ове две значајне личности. Оба аутора трагали су за средствима која би омогућила даљи напредак и реализацију сопствених идеја – Варез је трагао за средствима и медијима који би му омогућили да се у потпуности ослободи и реализује своје звучне визије, док је Арто трагао за отелотворењем окрутности односно суровости која је инхерентна човечанству као таквом. У чему се слажу?

Једна од тачака сусрета поетика ова два уметника јесте раније споменут појам звучних објеката. Варез је своја дела називао *звучним објектима, који илустрају у простору*.⁴⁹ Од велике је важности чињеница да је Варез, према речима Драгане Стојановић-Новичић, изјавио да су, на пример:

*...физуриски, као Маринети, са својим произвођачима шума и звука, учинили (...) у њом поједу доста да се утврди једна велика заблуда. Ти нови инструменти би требало да буду сасодни прилагоджавању најразличитијим захтевима и комбинацијама, не додсећајући нас нимало на оно што смо већ чули.*⁵⁰

Дакле, Варезова потреба за радикалном новином била је изузетно снажна, те у овој потреби налазимо паралелу са Артовим размишљањима о звуку и улогама музичких инструмената који, како је већ наведено, испуњавају двоструку улогу извора звука и звучног објекта. Стога, тачка сусрета јесте управо трагање за новим звуковима, односно новим начинима да се произведу звуци који ће имати сопствено значење. Варез је проширио традиционалну концепцију западноевропске композиторске праксе писања музике звуковима, не инструмента, него звуковима потеклим из извора око инструмената, односно увођењем конкретних звукова у музику, а Арто је, како је већ напоменуто, проширио дејство позоришног чина трагајући за новим језиком позоришта који ће подразумевати узвике, крике и слично.

Пре свега, Варез. Ако имамо у виду његов концепт *организованог звука*, и да је Варез размишљао у контексту тог концепта о масама звука и могућности манипулације истим, можемо се надовезати на мисао Вејна Нелсона (Wayne A. Nelson) да је *Варез усмановио осећај покретности звука, дајући квалитет скулптуре својим делима*.⁵¹ Конкретно, у случају пројекта *Асироном*, тежио је за везом звука, наратије и плеса. У литератури је заступљен став да је Варез већ остварио мултимедијалност, односно да су његова дела сама по

⁴⁹ INART 55, History of Electroacoustic Music, Edgard Varèse (1883–1965), <https://web.archive.org/web/20131111073356/http://www.personal.psu.edu/faculty/m/e/meb26/INART55/varese.html>, ac. 0.5.2018 at 23:33PM

⁵⁰ Драгана Стојановић-Новичић, *Облаци и звуци савремене музике*, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Музиколошке студије-монографије, Свеска 3/2007., Београд, 15-16.

⁵¹ Wayne A. Nelson, *Edgard Varèse and the electronic medium*, University of Montana, 1979, <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3162&context=etd>, ac. 9.6.2018 at 23:34PM, abstract.

себи мултимедијална, те да је он не само композитор, већ и мултимедијални уметник.⁵² Арто је, са друге стране, тежио да формира мултимедијални театар у коме би драмски текст био у другом плану – драмски текст је у конвенционалном театру био у првом плану, те су остали елементи били функционализовани на такав начин да служе бољој и креативнијој интерпретацији драмског текста, док су у Артоовом театру, како је већ истакнуто, драмски текст и наратив у другом плану, а остали елементи (звук, осветљење, сценски декор, режија, музички инструменти) сада на једнаком вредносном и функционалном нивоу, граде спектакла који ће гледаоца у потпуности укључити у Артоов сценски ритуал.

Осврнућу се овом приликом и на педагошки аспект Артоових написа о позоришту. Арто се сигурно не би сложио са читањем његових написа као педагошких написа, али да би култура ишла у једном правцу, потребан је одређени систем (театарског) образовања који би потом усмерио (театарску) културу у правцу у коме Арто жели да она иде. Далеко од тога да можемо да схватамо књигу *Позоришће и његов двојник* као уџбеник или водич за театар окрутности; посредни је могућност разумевања ове књиге као збирке савета, препорука и (у тадашње време изузетно револуционарних) идеја у домену дављења позориштем. У том смислу, интересантна је тврдња Ендруа Хагертија да је (посматрајући Артоов театар окрутности као примални театар) Арто желео да дело окрутности започне процес замене говореног језика јасним, универзалним језиком акције, и то види у Артоовим речима из предговора *Ченчија (Cenci)* да су *јесће и њокрејти у овој њродукици једнако важни као и дијалој; сврха дијалоја јесће да делује као рејенџи друким елементима*.⁵³ Како из читања текста *О балинежанском њозоришћу*⁵⁴ може да се закључи, узор за западноевропско позориште треба да представља управо балинежанско позориште које оваплоћује споменути универзални језик акције. У писму Жану Полану, писаном 22. фебруара 1935. године, Арто је истакао да му је *стало до бележака о њозоришћу са Балија у којима сам до крајњих мојућних ѡраница развио анализу о средсџивима и мојућносџивима њозоришћиа и њиховом духовном значају*.⁵⁵ Реч је о следећим могућностима, односно о постулатима балинежанског позоришта који су кореспондирани са Артоовим идејама а међу њима су, на пример, креација новог физичког језика који је базиран на такозваним знаковима – глумци би били посматрани не као посредници говора, већ као својеврсни духовни знаци или живи

⁵² Olivia Mattis, *Varèse's Multimedia Conception of "Déserts"*, *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992), Oxford University Press, pp. 557–583, <http://www.jstor.org/stable/742477>, ac. 4.5.2018 at 16:17PM

⁵³ Andrew Hagerty, *Hello, cruel world: Antonin Artaud's Pursuit of Primal Theatre*, thesis, Faculty of the University of Missouri, Kansas City, Missouri, 2016, 19.

⁵⁴ Антонен Арто, *op.cit.*, 59–71.

⁵⁵ *Ibid.*, 293.

хијероглифи – потом ментална алхемија у виду трансформисања стања ума у апстрактне гестове, затим постојаност математичке прецизности уместо спонтане импровизације и слично.⁵⁶ Такође, оно што је одушевило Артоа јесте и заступљеност суровости у неком новом виду у балинежанском позоришту, на који указује други цитат који ћу у даљем тексту навести. Управо у његовом тексту *О балинежанском позоришту* из књиге *Позориште и његов двојник*, наилазимо на речи:

*Балијци, који имају покреће и разноврсну музику за све живојне прилике, враћају позоришној конвенцији њену праву цену и откривају нам целисходност и делотворну вредност извесној броја добро научених и, пре свега, мајсторски примењених позоришних закона.*⁵⁷

*Обузети смо неком врстом ужаса док посматрамо та механичка бића којима као да не припадају стварно ни њихове радосни, ни њихове пашње, не се подвргавају одредима које су искусиле и намећу више интелигенције.*⁵⁸

Редитељ би у западноевропском позоришту, пратећи законитости балинежанског позоришта, постао својеврсни врач који би водио ритуал. Оно што Арто највише цени у балинежанском позоришту јесте *прејезичко стање*, односно намера да оно *изнађе свој језик: музику, крећање, јеснове, речи.*⁵⁹ Још један важан аспект који Арто сматра неопходним јесте усвајање различитог сплета тема чистог позоришта по узору на балинежанско позориште.⁶⁰ Органска повезаност покрета и музике (ритам удараљки) у балинежанском позоришту најбоље се огледа у, према Артоовим речима, утиску да *та музика скандира саму празнину њихових шуљких удова*⁶¹. Дакле, театар суровости треба да задовољи потребу за редитељским ослобађањем од конвенција и стега западноевропског позоришта, што ће рећи, уколико западноевропско позориште не може из корена да се мења, мора затим да усвоји постулате балинежанског позоришта, али и позоришта источњачких култура како би достигло нове духовне и интелектуалне висине. Редитељи треба да теже мултимедијалном јединству позоришних компонената, а њихова остварења да стреме стварању ефекта који би један ритуал имао на појединца (глумца) и на заједницу (публику) која учествује у ритуалу. Арто нас учи да позориште треба да буде ритуал и да позориште као институција

⁵⁶ Lyne Bansat-Boudon, *Artaud and Balinese Theatre, or the Influence of the Eastern on the Western Stage*, <http://www.sanskrit.nic.in/SVimarsha/V6/c21.pdf>, ac. 10.6.2018 at 12:39PM, 346.

⁵⁷ Антонен Арто, *op.cit*, 60.

⁵⁸ Антонен Арто, *op.cit*, 63.

⁵⁹ *Ibid.*, 66.

⁶⁰ *Ibid.*, 69.

⁶¹ *Ibid.*, 70.

треба да нам освести суровост која нам је инхерентна као људским бићима. Позориште не смемо напустити нетакнути.

Можемо само да претпоставимо какве би домете достигла ова два уметника да су ипак одржали сарадњу на овом пројекту. Рад је на трагу истраживања Ане Јостклајгреве био базиран на теоријској проблематизацији сарадње једног композитора и једног драматурга. Једна ствар је сигурна: паралеле између поетика ова два уметника постоје и формирају обећавајућу слику да је пројекат реализован а сарадња настављена. Паралеле су уочене код њихових ставова о мултимедијалности, било да је реч о синтези елемената у театру или, са друге стране, супротстављању елемената у одређеном мултимедијалном делу (музичком или театарском). Такође, паралела је уочена и у Варезовом промишљању звука у контексту проширивања традиционалног појма музике, али и Артоовом промишљању звука као битне компоненте тоталног театра, компоненте без које ритуал не би био комплетан. Оба уметника су постигла невероватне резултате у својим професијама, а њихови авангардни удари имали би десетоструко дејство да су реализовани у оквиру једног пројекта. Тачке у којима се Варезова и Артоова поетика сусрећу јесу захтеви за апсолутном новином; негирање било каквих веза са одређеним покретима (у случају Вареза футуризам, у случају Артоа надреализам, иако је заиста и био део покрета неко време као што је предочено у раду); истицање потребе за новим поретком; у основи мултимедијално мишљење; обојица су били заинтересовани за друге културе (Арто за Бали, Варез за Мексико). Са друге стране, места у којима им се поетике мимоилазе јесу следећа: Варез је негирао узоре, а Арто је пронашао узор у балинежанском позоришту; Варез је веровао у опозицију елемената која би креирала нешто ново, а Арто се залагао за сагласје елемената; Варез инсистира на појму организованог звука, уместо на појму музике, а чини се да Арто још није себи разјаснио шта подразумева под музиком а шта под звуком, те се чини да он те појмове изједначава; Варезу су потребни музички инструменти који ће производити разнородне звукове, док за Артоа музички инструменти имају двоструко дејство, и као извори звука и као сценски декор.

Пажња је била посвећена и тачкама на којима Арто инсистира да постави балинежанско позориште као узор за једно ново, духовно обогачено, западноевропско позориште. Да ли је могуће доживети транс и третирати позориште као ритуал, питање је на које ће одговор дати и Варезови и Артоови поклоници, уколико се определе да наставе од тачака на којима су ови уметници стали а које су биле тачке нових, и композиторских, али и редитељских решења.

Литература:

- Арто, Антонен. 2010. Позориште и његов двојник; О позоришту и филму. прев. и предговор: Мирјана Миоциновић, Београд: Utopia.
- Artaud, Antonin. Poetry Foundation, Dostupno na: <https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>, [9.5.2018]
- Artaud, Antonin. IMDB. Dostupno na: <https://www.imdb.com/name/nm0037625/>, [31.5.2018]
- Bansat-Boudon, Lyne. *Artaud and Balinese Theatre, or the Influence of the Eastern on the Western Stage*, Dostupno na: <http://www.sanskrit.nic.in/SVimarsha/V6/c21.pdf>, [10.6.2018], 346.
- Ball, Kristian Derek. *A Cruel Sound: Part 1, Antonin Artaud's sonic iconography*, Dostupno na: http://www.academia.edu/8817265/A_Cruel_Sound_Part_1_Antonin_Artauds_sonic_iconography, [14.5.2018]
- Godoffre, G.F.A. *Antonin Artaud and the Avant-Garde Theatre*, lecture, 14th of October 1970, University of Manchester, 1970, Dostupno na: https://www.researchgate.net/profile/Guibert_Crevecoeur2/post/Is_there_a_basic_invention_principle_at_work_in_the_world/at_tachment/59d64e7b79197b80779a7cff/AS:492911465648129@1494530659519/download/On+Antonin+Artaud.PDF, [4.5.2018]
- Gökalp, Yrd. Doç. Dr. Nur. *Antonin Artaud: His Life, Mexico and Bali Experiences*, Dostupno na: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1185/13701.pdf>, [13.5.2018]
- Dyson, Frances. 2009. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- INART 55, History of Electroacoustic Music, Edgard Varèse (1883–1965), Dostupno na: <https://web.archive.org/web/20131111073356/http://www.personal.psu.edu/faculty/m/e/meb26/INART55/varese.html>, [10.5.2018]
- Jostkleigrew, Anne. 2006. *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace*, y: Felix Meyer, Heidy Zimmerman (ed.), *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary (Paul Sacher Foundation)*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk.
- Mattis, Olivia. 1992. *Varèse's Multimedia Conception of "Déserts"*, The Musical Quarterly, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992), Oxford University Press, pp. 557–583, Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/742477>, [4.5.2018]
- Nelson, Wayne A. 1979. *Edgard Varèse and the electronic medium*. University of Montana, Dostupno na: <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3162&context=etd>, [9.6.2018]
- Roesner, David. 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York.
- Стојановић-Новичић, Драгана. 2007. Области и звуци савремене музике, Београд: Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Музиколошке студије-монографије, Свеска 3/2007.
- Tripney, Natasha. *Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty*, Discovering Literature: 20th century, Dostupno na: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/antonin-artaud-and-the-theatre-of-cruelty>, [14.5.2018]
- Hope, Cat и Sam Gillies. 2011. *Manifesting Meaning from a Performance of Cruelty: Parallels in the Musical Experimentalism of Antonin Artaud and Sub Ordinance*, Edith Cowan University, Research Online, ECU Publications, <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1351&context=ecuworks2011>, [13.4.2018]
- Hagerty, Andrew. 2016. *Hello, cruel world: Antonin Artaud's Pursuit of Primal Theatre*, thesis, Kansas City, Missouri: Faculty of the University of Missouri.

Hollier, Denis. *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*, October, Vol. 80 (Spring, 1997), The MIT Press, 27–37, <http://www.jstor.org/stable/778806>, [4.5.2018]

Шуваковић, Мишко. 2011. Појмовник теорије уметности, Београд: Orion Art.

Wetherington, Laura. *Artaud and the surrealists*. Dostupno na: <https://jacket2.org/commentary/artaud-and-surrealists>, [13.5.2018]

Monika Novaković

SOUNDS OF CRUELTY: MUSIC OF ANTONIN'S ARTAUD THEATRE OF CRUELTY

Summary

The cause of this paper is the research conducted by Anne Jostkleigrewe under the title *Reaching for the Stars: From The One-All-Along to Espace* (in: Felix Meyer, Heidi Zimmerman (ed.), *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary [Paul Sacher Foundation]*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2006, 211–236.). This research prompted the author of this paper to ask a question of collaboration between composer Edgard Varèse (1883–1965) and dramatist and essayist Antonin Artaud (1896–1948). In this paper, Novaković will investigate the Varèse-Artaud relation and emphasize the main points of Artaud's concept of the Theatre of Cruelty that were important to Varèse. Furthermore, author will sketch out meeting points of both artists thoughts about music, language and theatre. Additionally, author is interested in the Artaud's latent educational approach to the theatre, and his prescribed set of advices that could help future dramatists in their education, as well as their career in the theatre field itself.

Key words: Antonin Artaud, Edgard Varèse, the Theatre of Cruelty, music, artistic education.