



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Intermedialität in südslawischen Gegenwartsliteraturen

Verfasser

Srđan Knežević

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 364

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Slawistik Bosnisch/ Kroatisch/ Serbisch

Betreuer: Univ. -Prof. Dr. Vladimir Biti

Sadržaj

1. Uvod	4
2. Intermedijalnost u savremenoj nauci o književnosti	7
2.1 Pojam intermedijalnost	9
2.2 Intertekstualnost i intermedijalnost	11
2.3. Različiti teorijski pristupi (inter)medijalnosti	17
3. Odnos slike i teksta	21
3.1 Intermedijalnost na prostorima Evrope i bivše Jugoslavije	24
3.2 Ekfrazza	27
3.3 Valter Benjamin: Umetnost u doba tehničke reprodukcije:	28
3.4 Rolan Bart: Odnos fotografije i teksta	31
3.5. Jens Ruhac	32
4. Odnos muzike i teksta	34
4.1 Intertekstualnost interdisciplinarnost, intermedijalnost	35
4.2 Tematizacija i imitacija kao osnovni tipovi indirektno intermedijalnosti	37
4.3 Kako prepoznati muzikalizovanu književnost	38
5. Odnos slike i teksta na primeru romana <i>Muzej bezuvjetne predaje</i> Dubavke Ugrešić i <i>Ultramarin</i> Milete Prodanovića	
5.1 <i>Muzej bezuvjetne predaje</i> Dubravke Ugrešić	43
5.1.1 Kratka biografija Dubravke Ugrešić	44
5.1. 2 Analiza odnosa slike i teksta u romanu <i>Muzej bezuvjetne predaje</i>	44
5.1.3 Motiv tri žene	47
5.1.4 Egzil	48
5.1.5 Motiv muzeja	50
5.1.6 Motiv obiteljskog albuma	52
5.2 Odnos vizuelnog i teksta na primeru romana <i>Ultramarin</i> / <i>Ultramarin encore</i>	54
5.2.1 Kratka biografija Milete Prodanovića	54
5.2.2 Klasifikacija slika	57
6. Odnos muzike i teksta na primeru romana <i>Izlaženje</i> Barbare Marković i <i>Mimesis</i> i drugi skandali Andreja Nikolaidisa	

6.1 Izlaženje Barbare Marković	64
6.1.1. Kratka biografija Barbare Marković	65
6.1.2 Analiza odnosa muzike i teksta na primeru romana <i>Izlaženje</i> Barbare Marković	65
6.2.2 Analiza odnosa muzike i teksta na primeru romana <i>Mimesis</i>	73
6.2.1 Biografija Andreja Nikolaidisa	73
 7. Zaključak	 79
 8. Zusammenfassung Deutsch	 83
 9. Literatura	 90
 10. Dodatak	 93
 Siže na Srpskom	
 Abstract auf Deutsch	
 Abstract in English	
 Curriculum vitae	

1. Uvod

Tema ovog rada je, kako sam naslov kaže, intermedijalnost u savremenim južnoslovenskim literaturama. Sam pojam intermedijalnost ukazuje na odnos između dva ili više medija (inter – između). Pošto je ovaj pojam dosta kompleksan, kao i sami odnosi među medijima, nešto više o tome biće rečeno u poglavlju 2.1 *Pojam intermedijalnost*.

Proučavanju ove pojave pristupiću iz perspektive književnosti. Dakle, tekst će imati primat kada su intermedijalni odnosi u pitanju. Naravno, biće reči i o tome kako savremena nauka o književnosti vidi ovu pojavu. Intermedijalnim odnosima možemo prići iz različitih perspektiva: iz pozicije kao višeg stepena intertekstualnih odnosa; iz perspektive nauke o medijima, ili neke sasvim druge. M. Martens u svom delu *Forschungsueberblick "Intemedialtat"* (Martens, 2000.) ukazuje da je ova pojava dugo bila zapostavljana u nauci o književnosti (ona se izučavala u okviru nauke o medijima i u okviru drugih oblasti), ali ova pojava se vremenom jednostavno nije mogla ignorisati kada je nauka o književnosti u pitanju.

U početku ću se pozabaviti i samim pojmom intermedijalnost i pokušaću da ukažem na različite teoretske pristupe kada se radi o ovoj temi. U drugom delu rada baviću se analizom i registracijom intermedijalnih pojava na odabranim primerima i pojmom konceptualne i intermedijalne metafore. Naime, u kognitivnoj lingvistici pojam konceptualne metafore i metonimije veoma je važan. Tvorcima ove teorije, Georg Lakof i Mark Džonson, ukazuju da metafora i metonimija nisu samo puke jezičke (stilističke) figure već "konceptualne figure", što će reći da su one i sredstvo "osmišljavanja" (Lakof 1980.).

Konceptualno metaforički prenos ne uspostavlja se samo između jezika, nego i između dvaju konceptualnih nivoa, između dva koncepta. Lakof i Džonson objašnjavaju na primeru kako konceptualne metafore funkcionišu. Oni se služe primerom rečenice: "Vreme je novac". Ova rečenica može imati više značenja, na primer: ne troši moje vreme, vreme je dragoceno, koliko radiš toliko ćeš zaraditi itd. Lakof ide dalje, i ukazuje na to da su ove fraze prisutne i u drugim jezicima – španskom, francuskom, pa i srpskom, hrvatskom i drugim južnoslovenskim jezicima. Konceptualne metafore egzistiraju i u domenu kulture. Lakof govori i o mapiranju i ukrštanju određenih konceptualnih

metafora. "Mrežu povezanih metafora koja izražava razne aspekte iste, temeljne konceptualne metafore nazivamo metaforičnim odvojcima. Ti metaforični odvojci umrežuju našu kulturu, i temeljne su vrijednosti kulture koherentne s metaforičkom strukturom temeljnih koncepata same kulture." (Biti, Marina 2006 prema: Ladanji 2008.).

Tako Ištvan Ladanji kaže: "Metaforički koncepti dakle mapiraju način života, poimanje svijeta, vrijednosni sustav pojedinca, ali i same kulture." (Ladanji, 2008.).

Intermedijalne metafore su metafore gde se spajaju jedna slika i reč, ili muzika, dakle, dva različita medija koji su u međusobnom odnosu, sa nekim, recimo stihom, tj. književnim tekstom. Ova metafora se može pojavljivati u svim kombinacijama između jednog ili više medija. Najbitnije je da je to jedan literarni postupak koji je neodvojiv od drugog medija i samo u zajedničkom odnosu sa njim predstavlja jednu, da kažemo, "stilsku figuru" tj. intermedijalnu metaforu. Kao inspiracija za kreiranje ovog termina poslužio mi je roman Milete Prodanovića *Ultramarin* (nešto više o tome u poglavlju 5.2).

Dalje ću pokušati da odgovorim i na pitanja šta za književnost znači intermedijalnost, kakvi su odnosi književnosti i drugih medija i u kakvim su odnosima oni jedni sa drugima. Prvenstveno ću se skoncentrisati na to šta preuzima književnost od drugih medija, ali biće reči i o tome šta i kako drugi mediji preuzimaju od književnosti.

Na samom početku treba takođe postaviti pitanja: gde su granice intermedijalnosti, te u kojoj meri se može govoriti o intermedijalnosti u južnoslovenskim literaturama? Ova pojava prisutna je kako u mnogim drugim tako i u savremenim južnoslovenskim literaturama. Jedan od ciljeva ovog rada jeste i to da ukaže na neke od primera savremenih južnoslovenskih literatura u kojima se pojavljuje intermedijalnost. U analizi korišću se odabranim romanima i to, kada je odnos slike i teksta u pitanju, romanom Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* (2002.) i *Ultramarin* (2010.) Milete Prodanovića, a kada je u pitanju odnos teksta i muzike romanima *Izlaženje* (2006.) Barbare Marković i *Mimesis i drugi skanadali* (2008.) Andreja Nikolaidisa. U analizi romana Markovićeve i Nikolaidisa pokušaću da odgovorim na pitanje kakve efekte proizvodi muzika, kakvim kulturološkim vezama se ona uspostavlja u tekstu i kako, i da li uopšte, ima ulogu u strukturiranju naracije u njima. Dakle, zbog velikog spektra mogućnosti u kojima se odvijaju intermedijalni odnosi ograničiću se u ovom radu prvenstveno na odnos slike i teksta, i odnos muzike i teksta.

Kada je reč o južnoslovenskim književnostima, o ovoj temi nije mnogo pisano, što nam ukazuje na ograničenost proučavanja intermedijalnosti. Ovaj rad želi da ukaže na postojanje intermedijalnosti u savremenim književnim delima, kao i na neke od najvažnijih teoretskih viđenja kada je tema u pitanju.

2. Intermedijalnost u savremenoj nauci o književnosti

Intermedijalnost je sve aktuelnija i sve više i češće se pojavljuje u savremenim književnim delima. Tako ni južnoslovenske književnosti nisu izuzetak. Postoji veoma veliki broj pokušaja tipologije, klasifikacije intermedijalnosti i intermedijalnih odnosa između različitih medija, što ćemo videti kasnije u kratkom pregledu književnih teorija o intermedijalnosti.

Kada govorimo o odnosu dva medija možemo govoriti i o bimedijalitetu, ali naravno da su odnosi u savremenoj umetnosti mnogo kompleksniji i da, ako se radi o odnosu između više medija, možemo govoriti o multimedijalnosti. No, predmet ovog rada je proučavanje odnosa između dva medija: teksta i slike, i teksta i muzike, bez obzira da li se u delima kojima ću se baviti pojavljuju i drugi intermedijalni odnosi, a pojavljuju se u nekim romanima (recimo *Ultramarin* i *Mimesis*).

Jedno od važnijih pitanja kada se radi o intermedijalnosti, jeste i to kako pisci koriste intermedijalnost: da li je ona namera i služi za postizanje oneobičavanja, ili se "dešava" stihijski piscu? Kakve efekte pisac želi da postigne intermedijalnim postupcima? Ono što se da lako zapaziti jeste da postoje određena pravila uspostavljanja ovakvih odnosa koji su često uslovljeni samom prirodom jednog od medija. Kako će se uspostaviti ovi odnosi zavisiće od toga šta jedno delo, tekst ili neki drugi medij, želi da postigne, ili šta ima za cilj. Mediji se često uvode u drugi medij, tako da se u njihovim odnosima jasno prepozna drugi medij. Intermedijalni postupak često se koristi i kao postupak oneobičavanja, i ima često poetski ili estetski cilj, ili pak uvođenje jednog novog medija (materijala) u svoj korpus. Sa sve većim razvitkom tehnologije i prisutnošću različitih medija u svakodnevicu, kao i njihovim sinkretizmom, intermedijalnost se već sama po sebi nameće kao postupak i pojava u različitim umetnostima, pa i u književnosti.

O odnosu slike i teksta (zbog prirode tih dvaju medija) mnogo je više pisano, zato o odnosu muzike i teksta manje. Ako govorimo o odnosu slike i teksta (iako će kasnije biti više reči o tome) svakako treba spomenuti Rolana Barta, Valtera Benjamina, Suzan Zontag i druge autore koji su se krajem sedamdesetih i osamdesetih godina, pa sve do kraja dvadesetog veka, intenzivno bavili ovom temom i doveli do njene popularizacije u naučnim krugovima. Kada se pak govori o odnosu muzike i teksta, Verner Volf u svom delu *Musicalisation of fiction* pozivajući se na Pola Šera, uvodi i određenu klasifikaciju kada je odnos muzike i teksta u pitanju. (Volf, 1999.)

Volf uvodi termin „muzikalizacija književnosti“ ili „musicalisation of fiction“. Pod terminom „muzikalizacija književnosti“ Volf podrazumeva intermedijalni odnos između muzike i književnosti. On u svojoj studiji pokušava da odgovori na pitanje koje su relacije između muzike i teksta i u kom obimu taj odnos postoji. Volf se pita da li su muzika i književnost dve srodne umetnosti, ili je svaki blizak odnos između njih besmislen. Takođe, pokušava da nam pokaže kako dolazi do „muzikalizacije“ teksta „konverzijom“ ili prenosom elemenata muzike u književnost, kada je opravdano govoriti o tekstu kao o „muzikalizovanom“, te kako se takav tekst može prepoznati.

Kada je reč o upotrebi intermedijalnosti u savremenoj nauci o književnosti valja spomenuti i teorijske radove koji se bave odnosom intermedijalnosti i istraživanjem pamćenja, tj. pitanjem medijalne organizacije kulturnog pamćenja. O ovoj problematici značajni su radovi Alaide Asman (Asman, 2001.) i Jan Asmana, Astrid Erl, Ansgar Nuninga (Erl, Nuning, 2004.). U njihovim radovima naglašava se uloga medija za koncepciju načina pamćenja društva kao i za konstituisanje kulture sećanja. Različiti mediji na različit način utiču na konstituisanje i delovanje fenomena koji se njima prenose. Tako epovi koji se iskazuju u ritmovima usmenog stiha predstavljaju najpogodnije mehanizme podsećanja, jer ritam mobilise niz telesnih motornih refleksa u radu sećanja. Sa druge strane, ritam ograničava verbalni sklop onoga što se moglo reći. Tako razvoj od usmene, preko pisane i štampane kulture ka elektronskim sredstvima komunikacije (film, TV, računari) menja iskustvo vremena i uvodi novo poimanje prošlosti. Teorijske ideje o kulturalnom pamćenju svoje plodno tlo pronalaze i u oblasti književne istorije koja književnost posmatra kao jedan od oblika kulturalnog pamćenja. Stavljanjem u prvi plan „ideje kulture“ na značaju dobija sve više zanimanje za čvršće uvezivanje književnih pojava unutar celine kulturalnog konteksta.

Pod uticajem škole iz Toronta Alaida i Jan Asman pokrenuće sredinom sedamdesetih projekat arheologije književne komunikacije kao istorije teksta pre doba književnosti odnosno u vremenu posve drugačijem kada je u pitanju pohranjivanje i zapisivanje i prenošenje tekstova (Biti 2006, 305). Asman govori o pisanim kulturama gde se granice teksta zatvaraju kako bi se pokrenula lavina interpretacija i komentara. Drugi važan oblik stupnjeva pisanosti u kulturi je stvaranje tzv. poetogenih situacija, npr. mudrosti i tajne kao područja oko kojih se grupišu najrazličitije vrste tekstova, da bi oblikovali izvorišta književnih tema.

2.1 Pojam intermedijalnost

Da bismo bolje razumeli termin intermedijalnost, pođimo od reči *medij*.

Vladimir Biti smatra da se ovaj termin u savremenoj teoriji koristi u najmanje četiri značenja:

1. *fiziologijskom* – kao osjetilni modus komunikacije: auditivni, vizuelni, olfaktivni, taktilni itd. te njihov međusobni odnos (*intermedijalnost*).
2. *fizičkom* – kao građa različitih umetnosti, jezik, kamen, boja, ton itd.
3. *tehnologijskom* – kao sredstvo posredovanja između znakovne potrošnje i proizvodnje: umetnosti, pisanost, fotografija, filmsko platno, televizijski i računalni zaslon, radio, gramofon, CD-plejer, itd. kao i njihov međusobni odnos (Intermedijalnost); i
4. *sociologijskom* kao institucijsko-organizacijski okvir komunikacije, politika, ekonomija, odgoj, itd..." (Biti, 2000, 302/303).

Kako Biti kaže: "Medij stalno varira između materijalnog, perceptivnog i tehnologijskog, institucijskog, pa ga je teško definisati, a još teže međusobne odnose između dva ili više medija." (Biti, 2000, 302–303). Biti dalje navodi kako se svaka definicija medija i sama odvija u nekom mediju te ga je zbog toga teško definisati i objasniti.

U svom *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* Biti navodi prema Luhmanu: "Tek kada začujemo tikatanje sata, razabiremo tišnu koja ga je kao njegov medij omogućila"(Biti, 2000, 302–303). Biti nam daje književno-istorijsko-teorijski pregled ovog pojma. Što se tiče uloge masovnih medija u umetnosti kaže se: "Njihova je opća značajka, optuživanje masovnih medija za pretvaranje "ljudski" dvosmerne komunikacije u "neljudsku" jednosmjernu komunikaciju koja, zbog brojnih umetnutih posrednika, otupljuje potrošača, zavaljena u naslonjač sa daljinskim upravljačem u rukama. Shvaćeni na taj način mediji su savršeno sredstvo manipulacije masama, instruktori, distributeri i instrumenti onakve slike kakva odgovara "vratarima moći (gatekeepers)." (Biti, 2000, 305).

Elastičniji termin masovnih medija uvode *Cultural studies*. Biti spominje Matelarta koji kaže:

"Činjenica da je riječ o masovnim medijima, napokon svraća pozornost na kulturalnu, spolnu, rasnu i dobnu i statusnu raznorodnost publike što stvara krupne razlike u procesu recepcije,

mogućnost neočekivanih iskošenih perspektiva prema medijskim ostvarivanjima i samim tim raznovrsne interpretativne preradbe" (Matelart 1979. prema: Biti, 2000, 305).

Spomenimo još kako se u šezdesetima ukazivalo na odnos između tehnološkog i fiziološkog medija, što će kasnije postati predmet proučavanja takozvane Škole iz Toronta. Sedamdesetih Asman pokreće projekat: "Arheologija književne komunikacije" kao "povjesti teksta pre književne komunikacije". (Vidi: Biti 2006). Valja napomenuti i po Bitiju najapstraktniji pojam medija koji ustanovljuje Luman u svojoj teoriji o autoreferencijalnim sistemima (Vidi: Biti, 2000, 306).

Tek kada smo razumeli termin medij možemo govoriti o intermedijalnosti. Termin intermedijalnost najčešće se koristi u oblasti kulture, medija i žurnalizma, u okviru estetskih preklapanja ili prodiranja jednog medija u drugi. Intermedijalni odnosi mogu se pojaviti između takozvanih tradicionalnih manuelnih umetnosti, analognih i digitalnih, odnosno, novih medija. Ovaj termin može podrazumevati i odnos transformacije medija iz jednog u drugi, ili istovremenu sintezu dva ili više medija, npr. zvuk, ton, slika, govor, novi mediji, teatar film.

Termin je do osamdesetih ostao relativno nepoznat u proučavanju kulture i medija. Sa sve većim razvojem tehnologije, masovnom upotrebom gramofona, televizije i kompjutera, ovaj termin dobija posve novi smisao u odnosu na našu dotadašnju percepciju. Ako želimo zakoračiti u prošlost, intermedijalnosti je bilo od samog nastanka umetnosti, od grčkih tragedija preko romantičarske poezije do savremenih igranih filmova.

Martens u svojoj knjizi *Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsüberblicks* kaže: "Intermedialität wird bis "in die griechische Antike" zurückverfolgt. Zwar kann der Begriff Intermedialität schon 1812 bei Coleridge nachgewiesen werden; doch 'intermedium' bedeutet dort eben dies: begrifflich zwischen etwas zu sein, z.B. ist die erzählende Allegorie "the proper intermedium between person and personification", ohne daß bereits 'Medium' im modernen Sinne gemeint ist." (Martens, 2000, 20).

U dvadesetom stoleću, kada govorimo o intermedijalnosti u novijem smislu, smatra se da je ovaj termin uveo Dik Higin umetnik Fluksus, šesdesetih godina dvadesetog veka. Evo najčešće navođenog citata Dika Higinosa:

„Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament. Similarly, by invading the land between collage and photography, the German John Heartfield produced what are probably the greatest graphics of our century.“ (Higgins, 1965)

Irina Rajevski govori o medijima koji pružaju/daju kontakt ("kontakt gebende") i medijima koji primaju/uzimaju kontakt ("kontakt nehmende"). Ako se intermedijalni postupak prikazuje samo u jednom mediju onda možemo govoriti i o monomedijalnosti, odnosno bimedijalnosti.

Rajevski razlikuje tri osnovna fenomenološka polja intermedijalnih odnosa:

1. *Medienkombination*, ili u prevodu sa nemačkog – "kombinacija medija"

Kombinacija medija konvencionalno znači spajanje dvaju medija, kao npr. film ili opera.

U nauci se ovaj termin koristi i kao multimedijalnost.

2. *Medienwechsel*, ili promena medija, bila bi, recimo, ekranizacija određene knjige itd., dakle iz jednog primarnog medija ulazimo u drugi, sekundarni.

3. *Intermediale Bezüge*, ili intermedijalni odnosi :

Ovde se proučava u kom i u kakvom reproduktivnom smislu jedan medij preuzima nešto iz nekog drugog medija.

(Rajevski, 2002.)

2. 2 Intertekstualnost i intermedijalnost

Kada se govori o intermedijalnosti posmatranoj iz perspektive nauke o književnosti, nezaobilazna tačka je intertekstualnost. Veliki broj teoretičara proučavajući intermedijalne odnose polazi od intertekstualnosti, što nije slučajno, jer se ova tema prirodno nadovezuje na intermedijalnost. Tako Peter Vagner, na primer, u svojoj knjizi *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, kaže kako je intermedijalnost jedna zanemarena, ali bitna kategorija intertekstualnosti. (Vagner, 1996, 20–52)

Intertekstualnost se od sedamdesetih godina etablirala kao centralni koncept nauke o književnosti. Tako je pojam intertekstualnost zamenio različite književno istorijske pojmove i postupke analize kada je reč

o odnosima između tekstova kao, npr. pojam iz doba antike *imitatio*, ili postupak koji je istraživao izvore i uticaje i bio prevashodno orijentisan na koncept autorstva. Koncept intertekstualnosti Julije Kristeve kreće se daleko izvan tradicionalnih pojmova i postupaka. Njena teorija, koja je nastala pod snažnim uticajem poststrukturalizma, proširila je odnose između tekstova na kulturne kontekste i zastupala mišljenje da svaki tekst, nezavisno od bilo kakve namere autora, ukazuje na druge tekstove, tako da ne postoji tekst koji je nezavistan od odnosa sa celinom drugih tekstova. Tako je po Kristevoj svaki tekst koncipiran kao mozaik citata i predstavlja apsorpciju i transformaciju drugog teksta. U okviru nauke o književnosti postoje različite pozicije i neke od njih ne tumače koncept intertekstualnosti tako široko. Tako zbornik *Intertextualiät. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* Urlih Broiča i Manfred Pfistera (Broič, Pfister 1985), kao i rad *Palimpseste* Žerar Ženeta (Ženet, 1993) predstavljaju pokušaj da se model Kristeve sistematizuje i da se istraživanje ograniči na konkretne odnose između tekstova. U delu ovog rada koji će se baviti analizom preseka intermedijalnosti i intertekstualnosti na primeru romana *Izlaženje* Barbare Marković biće više reči o ovoj temi.

Kada je proučavanje intermedijalnih odnosa na prostorima bivše Jugoslavije u pitanju ističu se pioniri koji su prvi počeli da ukazuju na ovu pojavu. Među njima je i Pavao Pavličić. U članku *Intertekstualnost i intermedijalnost* Pavao Pavličić ukazuje na problematiku odnosa teksta sa drugim književnim tekstovima, ali i drugim medijima.

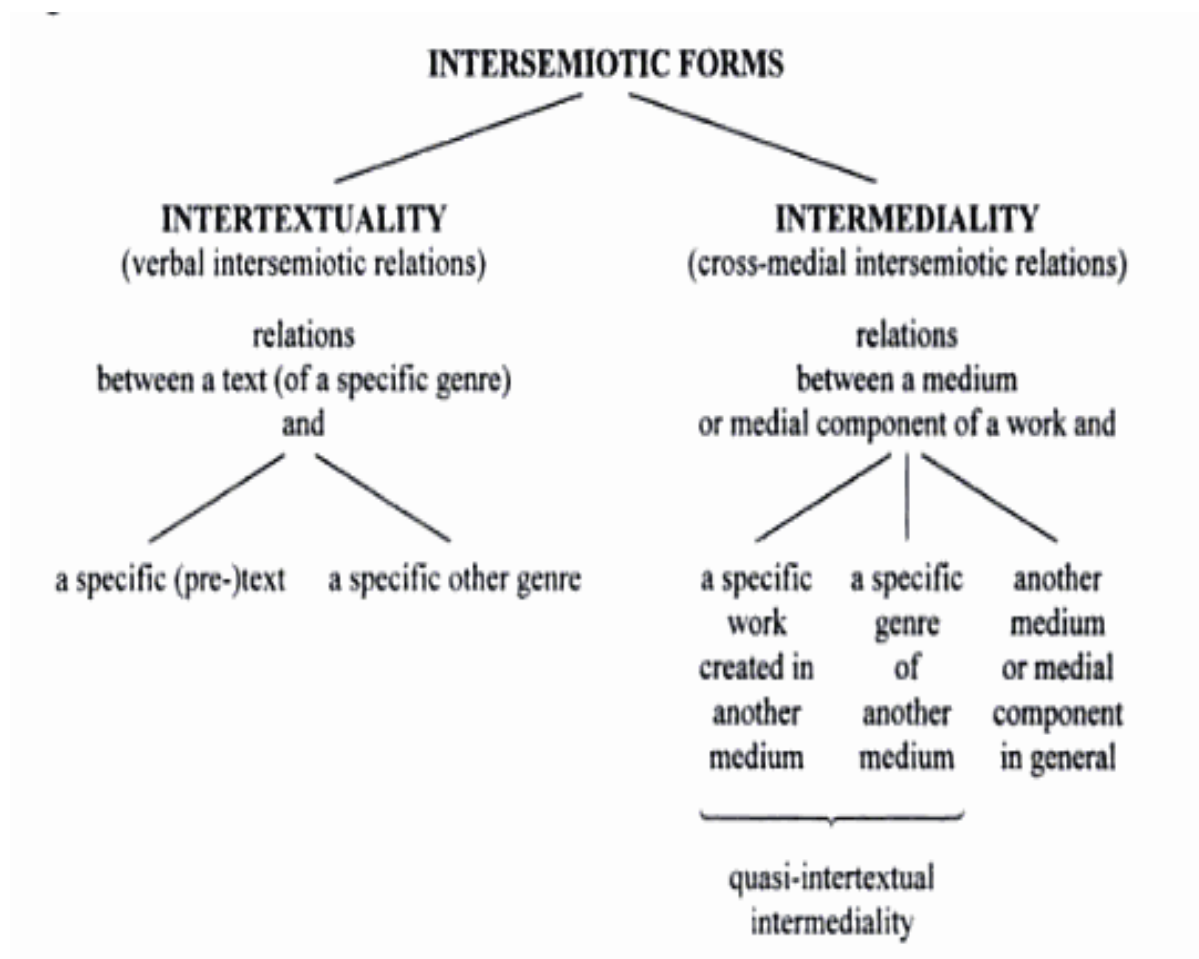
"Književni tekst, stupa u odnose sa drugim tekstovima već zbog toga što pripada književnosti; ali i obratno: on pripada književnosti zato što uspostavlja veze sa drugim tekstovima ili medijima. Te su veze raznovrsne: književno je djelo povezano sa drugim djelima zato što pripada jednoj epohi, zato što pripada nekome žanru, zato što je pisano nekim stihom, a i zato što govori o nekoj temi." (Pavličić 1988, 171)

Pavličića zanimaju tekstovi u intertekstualnim odnosima koji ispunjavaju, po njemu, sledeća tri uslova:

- "1. Odnos književnog teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv. Premda može biti donekle prikriven. Tu se može raditi o aluziji, o međusobnom citiranju, polemici.
2. Taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima.
3. Ta veza mora biti ispunjena značenjem: Činjenica da se među tekstovima uspostavlja neki odnos mora novome djelu (koje u odnosu insistira) pridodati neku novu dimenziju" (Pavličić, 1988, 186-187).

Volf u svom delu *Muscialisation of Fiction* (Volf, 1999.) svoju pažnju između ostalog usredsređuje i na odnos intermedijalnosti i intertekstualnosti kao „intersemiotičke“ forme. Kako Volf u gorepomenutom delu navodi, intermedijalnost se povezuje sa intertekstualnošću ne samo zato što je intertekstualnost model analogan intermedijalnosti, već i u tipološkom smislu. To podrazumeva prihvatanje koncepta teksta kao sinonima za „semiotički sistem“, kako to rade Julia Kristeva i Manfred Pfister. Volf, sa druge strane, izraz „intermedijalnost“ smatra analognim terminu „intertekstualnost“, jer ukazuje na odnos dva medija, onako kako intertekstualnost ukazuje na odnos između tekstova, pri čemu intertekstualnost nije bilo kakav odnos između više tekstova, već odnos koji uključuje najmanje još jedan tekst ili tekstualni žanr u smislu tumačenja i značenja datog teksta. Intermedijalnost se, međutim, ne primenjuje na „monomedijalna“ umetnička dela, u kojima nema jasnog i nedvosmislenog prisustva ili traga prisustva drugog medija, kao što je, na primer, „muzika Šekspirove poezije“ (Volf, 1999, 36). Iz tog razloga, intermedijalnost, iako slična intertekstualnosti, mora da uključuje najmanje dva različita medija koji se manifestuju, direktno ili indirektno, u jednom umetničkom delu. Volf intermedijalnost definiše kao specifičan odnos između, konvencionalno gledano, zasebnih medija, to jest načina izražavanja i komunikacije. (Volf, 1999, 37).

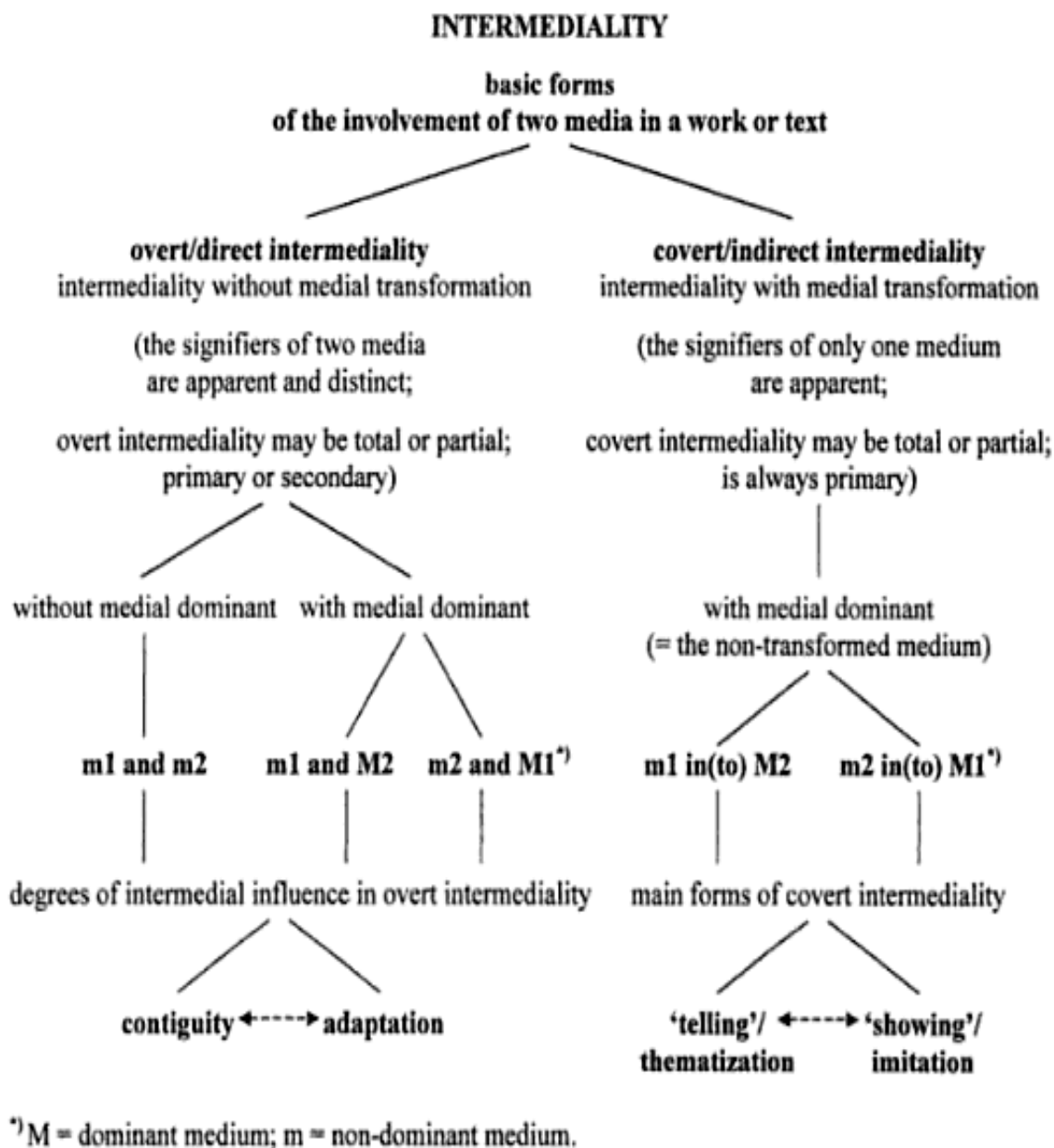
Volf ukazuje na to da se intertekstualnost i intermedijalnost u nedostatku boljeg izraza mogu posmatrati u formi "intersemiotičkih odnosa", jer se tu radi o odnosu između više semiotičkih jedinica. Ipak je intertekstualnost po prirodi monomedijalna za razliku od, kako sama reč kaže, intermedijalnosti. Intertekstualnost i intermedijalnost imaju jednu zajedničku crtu, a to je preuzimanje nečega iz jednog dela u drugo. No, ti postupci se ipak znatno razikuju, pre svega zato što intertekstualnost ostaje u domenu teksta, a intermedijalnost otvara paletu mnogo većeg broja odnosa teksta kao medija sa drugim medijima (Volf, 2001, 284). Odnos između intertekstualnosti i intermedijalnosti, odnosno razlike između njih, Volf predstavlja sledećim dijagramom (vidi Dijagram 1). Za razliku od njih, Jurgen Miler ograničava intertekstualnost na interakciju dva verbalna teksta, dok intermedijalnošću smatra specifičan odnos između različitih medija. (Miler u: Helbig, 1998, 31-40)



Dijagram 1

Kako se vidi iz priloženog dijagrama, nije svaki primer intermedijalnosti ujedno i primer intertekstualnosti. Zato se predlaže njihovo (bar delimično) razgraničavanje, iako su ova dva koncepta donekle analogna, i demonstriraju sličnosti koje opravdavaju klasifikaciju određenih intermedijalnih fenomena kao „kvazi-intertekstualnih“.

Sledećim dijagramom Volf prikazuje važne forme intermedijalnosti i njihove odnose:



Dijagram 2

Helbig u *Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* ukazuje na veliki broj referenci na ovu temu kad je proučavanje intermedijalnosti u nauci o književnosti u pitanju. Po Helbigu, koncept intermedijalnosti deluje, za razliku od teksta, na više nivoa ili u različitim sistemima.

On ukazuje na kompleksnost intermedijalnih odnosa, a zanimljivo je njegovo zapažanje o još kompleksnijim odnosima intermedijalnih relacija pojavom kompjutera:

"Das Konzept Intermedialität operiert, anders als die literarische Intertextualität in der Erweiterung des Textbegriffs, von vornherein auf sehr verschiedenen Ebenen (oder in ganz unterschiedlichen Systemen). Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden. Zwischen diesen drei Ebenen lassen sich Übergänge und Variationen beobachten. Die digitalen (Computer-)Medien haben eine weitere Differenzierung zwischen analogen und digitalen Medien bewirkt, was für die Analyse von Prozessen der Intermedialität zur Folge hat, daß eine weitere Ebene der Transformation zwischen diesen beiden Medienbereichen hinzugekommen ist (wie dis/kontinuierlich sie auch mediengeschichtlich begründet sind)".

(Helbig 1998, 20)

2.3. Različiti teorijski pristupi (inter)medijalnosti

Jedan od ciljeva ovog rada jeste i da da kratak pregled nekih od postojećih teorijskih pristupa intermedijanosti, što će nam biti od pomoći da razumemo ovu pojavu, ali i moći da nam pomogne u detekciji ove pojave u savremenim južnoslovenskim literaturama kao i za analizu romana kojima ću se baviti u drugoj polovini ovog rada.

Iako diskusije o problematici medija i odnosima među različitim medijima počinju tekstovima koji sežu duboko u istoriju – poput Platonovih dijaloga o konkurenciji između pisma i usmenog dijaloga (Platon. 1957, 85-90) ili Lesingove rasprave o odnosu poezije i slikarstva iz osamnaestog veka (Lesing, 1964.) – teorija medija u današnjem obliku (oblicima) postaje aktuelna tek od pojave takozvanih masovnih medija u devetnaestom veku. Od tog doba do danas značaj teorije medija je rastao paralelno sa pojavom filma i televizije a zatim i digitalnih tehnologija.

Jedan od začetnika u svakom slučaju je Valter Benjamin, čiji najpoznatiji tekst (iz perspektive teorije medija): *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije* (Benjamin 2007.) dovodi u vezu razvoj umetnosti i percepcije sa razvojem tehnologije i medija. (Detaljnije o tekstu u poglavlju 3. *Odnos slike i teksta*) Pored pojma aure i političkih implikacija novih umetničkih tehnologija, važan iskaz ovog teksta, važan za posmatranje intermedijalnih odnosa na praktičnim primerima u ovom radu, kao i za kasnije teoretičare medija poput Maršala Mekluana i Fridriha Kitlera, jeste da umetničko delo ne može da deluje nezavisno od tehnoloških predispozicija medija kroz koji se saopštava. Tezu o zavisnosti sadržaja od medija Mekluan će šezdesetih godina odvesti do kraja programskim sloganom „Medij je poruka“(Maršal Mekluan, 1992, 30-32)

U sličnom, materijalističkom, duhu nastaje i teorija Fridriha Kitlera koji pojam medija takođe shvata u tehnološkom smislu. Jedan od ključnih postulata njegove teorije koju Diter Merš u knjizi *Teorije medija* naziva „samovoljnim egzorcizmom“ (Merš, 2006, 185) zbog pokušaja da se iz teorije izbace kategorije poput „duše“ i „čoveka“, jeste shvatanje da su svest, percepcija, sećanje pa i različite teorije o svetu zapravo posledica tehnologija medija tog vremena. Ova se teza prepoznaje i u knjizi *Aufschreibesystemen um 1800/1900* iz 1985. godine kojom se Kitler proslavio i kojom je počeo takozvani *medial turn* u Nemačkoj. Kulturna analiza je za Kitlera „dešifrovanje sistema obrade podataka“.(Merš, 2006, 189)

Termin "Aufschreibesysteme" koji označava mrežu sistema tehnologije i industrijalizacije, koji su povezani sa adresatima i tako uspostavljaju skladištenje i distribuciju podataka u kulturi. Kitler razlikuje tri faze sistema zapisivanja i njihovog skladištenja: prva do 1800.; zatim druga 1900; i treća 2000, dok poslednja ostaje kod Kitlera zapravo bez naziva iako bi se mogla nazvati "Aufschreibesysteme 2000".

Pojavom štampe sa Gutenbergom za Kitlera počinje prva faza koja traje sve do 1900. godine. Tekstovi i partiture su ovde jedini "čuvari" podataka. Karakteristike ove epohe jesu razvoj knjige, formiranje linearnog načina čitanja i razmišljanja, izraženo autorstvo i narcistička perspektiva autora. Tu se uvodi i standardizacija knjige i numeralizacija. Zahvaljući ovim pojavama razvija se i nauka i način učenja kao i takozvano "čitanje u sebi" (Stillesen), uporedo se razvijaju nacionalne države i jezik nacije. Ono što je karakteristično za ovu epohu kako navodi Kitler je i tzv. monopol alfabetizma.

Drugo poglavlje (i za ovaj rad najvažnije) počinje od 1900. Kitler ukazuje kako početkom dvadestog stoleća dolazi do povezivanja medija „Medienverbunde“ i razvojem tehničkih medija, kao što su gramofon, film, pisaća mašina a kasnije televizija, radio itd... Alfabetički monopol nestaje, a kada je istraživanje medija u pitanju, na scenu stupaju fizika, psihologija, psihotika i psihofizika. Po prvi put se mogu zabeležiti slika i ton i tu dolazi do kraja Gutenbergove Galaksije. U drugoj polovini devetnaestog stoleća došlo je do plodonosnog preklapanja i povezivanja u istraživanjima ljudskih procesa, opažanja i mišljenja s jedne strane, i razvoja tehničkih medija s druge. Ovaj razvoj prema Kitleru predstavlja kraj svih "velikih narativa" o duhu, poeziji i čoveku. Razvoj nauke i tehnologije omogućio je uvid u fenomene poremećaja prenosa čulnih podataka kod ljudi, kao i lokalizaciju, tematizaciju i izolovano proučavanje ovih poremećaja.

Opažajni aparat se tako razlaže u merljive u mozgu anatomske lokalizovane "subrutine" pa prema tome, u saglasnosti sa Kitlerovim shvatanjem, ne postoji više čovek nego samo ljudi, sklopljeni od različitih funkcija. Njihov *modus operandi* tek onda postaje jasan kada se pojavi defekt. Parafrizirajući Kitlera, možemo reći da fiziološke smetnje kao što su slepilo i gluvoća razotkrivaju do tada neupadljivu izvesnost: informaciju o čoveku kao informatičkoj mašini. Kitler prema tome uvodi termin čovek kao informatička mašina, koji je jedan od ključnih mesta za njegovo shvatanje teorije. Prema njegovom shvatanju, paralelno sa psihofizikalnim istraživanjima ljudske prirode u drugoj polovini devetnog veka, dolazi do razvoja novih medija i medijskih tehnologija gde, zapravo, mediji predstavljaju model funkcionisanja ljudske prirode. Čovek jeste informatička mašina utoliko što novi informaciono-tehnički

aparati pružaju prilično uverljivu sliku o tome kako funkcioniše ljudska priroda. U tom smislu, Kitler hoće da kaže da nije moguće imati jasnu predstavu o svojim čulima pre nego što mediji za tu svrhu uspostave radne modele i metafore. Okrećući na glavu humanističku poslovicu da je čovek mera svih stvari, tehnologija postaje mera čoveka. Mašine nas upućuju na to koliko su u stvari ljudi računarske, misleće i pisaće mašine.

Kitlerova teorija ne posmatra medije i mašine kao produžetak ljudske prirode. Kamera nije jednostavno produžetak oka, film po njemu nije tehnologizovan vid gledanja jer bi to pretpostavljalo da čovek pre konstrukcije ovih aparata ima jasnu predstavu o tehničkom funkcionisanju oka. U stvarnosti se dešava potpuno suprotno: tek nam fotografija i kinematografija daju uvid u teksturu, funkcionisanje i granice našeg vizualnog opažanja. U procesu tehničkog usavršavanja medija dolazi do njihove sve veće dehumanizacije. Tačnost sa kojom fotografski aparat reprodukuje realnost potpuno je van naše kontrole i moći. Po Kitleru, za razliku od Aufschreibesysteme 1800, Aufschreibesysteme 1900 kada govorimo o razlici između pisma i novih medija Kitler tvrdi da pismo sve ujednačava kroz jednoobrazni sistem označavanja (slova, brojke ili notni zapis) nasuprot tome novi mediji pohranjuju fizičke efekte realnosti, kao što su svetlosni ili zvučni talasi.

Budući da unutrašnja logika ovako medijalizovanog sveta izmešta čoveka po strani, u ovakvom svetu teško je naći uporište za koncepte kao što su subjektivnost i stvaralačka snaga. Ovo ukazuje da čovek postaje sve površniji što je proizvodnja podataka više tehnologizovana.

Treća moguća faza je totalno medijsko povezivanje "Medienverbund" na bazi digitalizacije. Ovde imamo mapiranje, modulaciju, kompjutersko skladištenje, skeniranje, skremblovanje podataka. Kao što je već rečeno neki od autora dele medije na klasične i savremene ili nove, pa i aparativne. Termin medij u dvadesetom veku dobija sasvim novo začenje, a tehnološkim razvitkom čovečanstva nove dimenzije. Pojavom računara i digitalnih medija, intermedijalni odnosi postaju sve kompleksniji i kompleksniji. Ne samo u književnostima nego i u svim drugim umetnostima dolazi do stapanja, mešanja, kombinovanja, potiranja i kritike različitih medija, kako u bimedijalnim tako i u multimedijalnim odnosima. Naravno da ovaj tehnološki bum utiče kako na percepciju čitaoca, tako i autora.

Neretke su podele i na prostorne i vremenske medije, gde bi prostorni mediji bili : slikarstvo, vajarstvo, arhitektura, a vremenski mediji su: muzika, film, radio itd. Ako govorimo o savremenim medijima, aparativnim medijima, onda možemo govoriti i o tehnološkim medijima u kojima se odvija film, pisan

po scenariju, u njemu se takođe može prikazati slikarstvo itd.

Film može samo metaforički uticati, recimo, na književnost opisom neke scene, nekim postupkom montaže ili citatom neke poznate replike.

Niklas Luman napušta tehnološki diskurs i zauzima posebno mesto u okviru teorije medija. Njegov pojam medija se definiše u knjizi *Umetnost društva* iz 1955. godine u poglavlju *Medij i forma* (Niklas Luman 1997, 165-215). Pojam medija u opoziciji s formom je kod Lumana, koji je sociolog i osnivač systemske teorije, samo jedan od mnogih pojmovnih parova poput „sistem – okolina“ „alopojetički i autopojetički sistemi“ itd., tačnije u pitanju je potkategorija koja se pojavljuje na kraju systemske teorije te se u slučaju Niklasa Lumana ne može bez rezerve govoriti o teoriji medija. Kao primer za Lumanov apstraktni pojam medija najčešće se navodi pesak u koji je moguće upisati različite otiske (šaka, stopala itd.). Luman napušta materijalnost medija, stoga se pod njegov pojam medija mogu podvesti heterogeni elementi kao što su vreme, pismo, ljubav, novac, moć. Budući da ovaj rad posmatra intermediajlnu odnose u okviru književnih dela, dakle odnos slike i teksta odnosno prevođenje muzičkih tehnika u literarne, za nas je prevashodno interesantan tehnološki pojam medija.

3. Odnos slike i teksta

Odnos slike i teksta, odnosno vizuelne umetnosti i književnosti, jedna je od najstarijih kombinacija intermedijalnih odnosa. Još od antike pa nadalje, tekstovi su bili ukrašavani kaligrafskim ornamentima, preko renesanse itd. u dvadesetom stoleću kada počinje da se pojavljuje ruska avangarda (nešto više o tome u knjizi Dubravke Oraić Tolić, *Teorija čitatnosti*), preciznije kolaž, zatim čuvena Magritova slika sa lulom itd. nastala 1929. godine pod nazivom *Ceci n'est pas une pipe* koja je postala svetski poznata, jer je prva pokušala da ukaže na problematiku između teksta i slike kada se razlože. Autor se pitao da li tekst može postojati bez slike i obrnuto, i da li tekst i slika u korelaciji znače nešto potpuno novo. Dakle, Magrit postavlja pitanje da li slika znači isto bez natpisa i da li tekst može da ukazuje na sliku, kako bi smo percipirali sliku bez teksta, kako tekst bez slike, a kako zajedno?



Kada govorimo o odnosu slike i teksta, postoji Horacijev izraz: *Ut pictura poesis*. Tek u renesansi se pojavila potreba za teorijom umetnosti. Slikarstvo se do renesanse smatralo zanatskom delatnošću (grčki: *tehne*). Ako govorimo o raspravama o dostojanstvu pojedinih umetnosti, onda su u centru istraživanja bili odnosi između slikarstva i književnosti. U renesansi će slikarstvo ipak dostići dostojanstvo *dignitas*, a preuzeće teoriju od antičkih vremena Aristotela, Horacija i podražavajući njihove teorije stvoriti teoriju slikarstva. Osnovno značenje izraza: *Ut pictura poesis*, prevodimo kao: "slika kao pesma", ili "Slika jeste i treba da bude kao pesma". Tri su termina koje slikarstvo preuzima od književnosti: imitacija, invencija, dekorum. (Plemić 2010, 51).

U doba renesanse otvaraju se umetničke akademije i razlika između slikara zanatlije i školovanog slikara jeste ta što zanatlija ne poznaje teoriju, a na akademijama se uči teorija. Pandan *poeti doctus*-u bio bi *pictor doctus*, dakle, obrazovani slikar. Da bi slikarstvo postalo *artes libres*, slobodna veština, moralo je poznavati teoriju. Tu slikarstvo uvodi i nauku, poznavanje perspektive, opšte obrazovanje itd. Horacije je rekao da slikarstvo, kao i poezija, treba istovremeno i da razonodi, ali i da podučava. Time će se slikarstvo i umetnost svesti na srodne umetnosti, tzv. "sestre umetnosti", tj. *Sisters of Art*, na šta ukazuje i M. Kim u svojoj knjizi *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität* (Kim, 2003,18)

Dakle, suštinski stih iz Horacijevog opusa bi bio onaj koji govori da je slikarstvo nema poezija, a poezija slika koja govori: *Muta poesis – pictura loquens* (Plemić, 2010, 52.) Lesing je u svome delu u osamnaestom stoleću *Laokon ili o granicama slikarstva i pesništva* postavio nove temelje moderne estetike. Termin *Ut pictura poesis*, kulminiraće u Lesingovom *Laokonu*. Njegova teorija bazira se na komunikaciji između umetničkog dela i recipijenta (Kim, 2003, 21).

"Der Begriff "Ästhetik" hat bei Lessing noch etwas von seiner ursprünglichen Bedeutung als, "Wahrnehmung" behalten: Er impliziert eine psychologische Aussage. Lessing charakterisiert das Kunstwerk stets indirekt durch seine "Wirkung" auf den Leser oder Zuschauer; umgekehrt sieht er das Publikum, die menschliche "Seele", stets durch das Medium der Kunst. Die Vermittlung liegt im Begriff Wirkung." (Kim, 2003, 20).

Lesing postavlja pesmu kao preteču likovne umetnosti, Kim kaže:

"Lessing hat darauf hingewiesen die Malerei als Bildkunst, deren Zeichen "natürlich" sind, Gegenstände als "Körper" nur Räumlichkeit abbildet. Die Dichtung, deren Zeichen, "willkürlich" sind könne demgegenüber die Gegenstände als "Handlung" beschrieben, weil sie ihre Objekte zeitlich nacheinander organisieren kann. Diese Voraussetzung bildet denn auch die Problematik von Lessings Kunstvergleich." (Kim, 2003, 21).

Posle nezaobilaznog Lesinga u dvadesetom veku dolazi do intezivnog pručavanja slike i teksta, pojavom fotoaparata, pa i drugih aparativnih medija ugao gledanja na odnos slike i teksta znatno se menja, te se pojavljuju i različiti tekstovi na tu temu. Odnos slika – tekst neće se više spominjati u okviru filozofije ili istorije umetnosti, nego i u okviru nauke o književnosti, teorije, teorije medija i

drugde. Tematiziranje percepcije u dvadesetom stoleću pojavljuje se sve češće, počevši od Moris Marli-Pontija, i Maksa Imdala. Posle izrabljenog termina "iluzija" u devetnaestom stoleću, u dvadesetom stoleću naučnici počinju da se zanimaju i za termin "figuralnost" (značajni su Wolfgang Maks i Mišel Butor). Takođe se govori o ikonizaciji reči, odnosno pokušaju da se reči dožive na vizuelan način. Sa druge strane, sa početkom dvadesetog stoleća dolazi i do značajne upotrebe slova i cifara u likovnoj umetnosti, sve više se pojavlju tzv. hibridni mediji.

U narednom poglavlju pozabaviću se i odnosom fotografije i teksta, jer je ona zapravo važna kako za intermedijalne odnose u savremenim književnostima, tako i za analizu odabranih romana u ovom radu. Valter Benjamin i Rolan Bart su nezaobilazna imena kada se radi o odnosu fotografije i teksta. Naravno tu je i Julija Kristeva, kao i Suzan Zontag. U svojoj knjizi *O Fotografiji* (Zontag, 2009) Zontag u nizu eseja govori na sasvim nov način o fotografiji, o percepciji, viđenju Amerike kroz fotografiju, o fotografiji kao autonomnoj umetnosti, ali i fotografiji kao delu svakodnevne kulture.

Iako stari termin, ekfrazu postaje takođe jedan od predmeta proučavanja kada je odnos slike i teksta u pitanju. Naravno, pored ekfrazu koja predstavlja (grubo rečeno) tekstualni opis slike, treba reći da se odnos slike i teksta pojavljuje u različitim oblicima književnosti. Ako je slika umetnuta u tekst, govorićemo o intermedijalnim odnosima gde tekst ima primat, ako se, pak, radi o stripu, moći ćemo eventualno da govorimo i o odnosu ravnopravnih intermedijalnih odnosa. Naravno, varijacije na mogućnosti kombinovanja ova dva medija su beskonačne ili pak ograničene samim mogućnostima kombinovanja ova dva medija.

3.1 Intermedijalnost na prostorima Evrope i bivše Jugoslavije

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoleća u umetnosti dolazi do ekspanzije "upotrebe" intermedijalnih postupaka, ali se pojavljuju i teoretičari koji se bave ovom sve aktuelnijom temom. Pojavljuje se performans, nauka o književnosti se interesuje za film, masovne medije, ne može više da ignoriše sve te pojave. Umetnici sve više eksperimentišu, igraju se formama, a novi mediji utiču na strukuru dela, na percepciju publike.

Vizuelna poezija je početkom sedamdesetih bila jedna od zanimljivijih pojava u okviru signalizma. Na primer, Kim se u svom delu bavi i takozvanom vizuelnom poezijom (negde se spominje i kao optička poezija), dakle, poezijom kao konkretnom mešavinom slike i teksta, ili takozvanim "vizuelnim tekstom". Pri proučavanju ove forme postavlja se pitanje ne samo kako se čita sam tekst, nego se obraća i pažnja na vezu između vizuelnog i akustičnog odnosa. Ova pojava se još u nemačkom govornom području naziva i *konkrete Poesie*.

"Konkretna poezija" koristi fonetske, vizuelne i akustične dimenzije jezika kao literarnog sredstva. Ova literarna forma usredsređena je na svoje određene materijale, a to su: reči, slova, interpunkcija itd. Ovde se tekst inkorporira u sliku, ali tekst može da ima prvenstveno svoje vizuelno pa tek onda literarno značenje. Ova vizuelna poezija bila je veoma popularna u Fluksusu.

Apfel (Reinhard Döhl 1965)



(Guillaume Apollinaire 1914)

Na gore navedenim primerima vidimo kako svaka reč, tek raspoređena na poseban način u jednoj ovakvoj pesmi, dobija svoje značenje, kao i reči u svom vizuelnom rasporedu. Kim u svojoj knjizi *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität* takođe govori o pojmovima poput: "Sehe Text", "Prozesuler Text", "Materieler Text". (Kim, 2003, 29)

Kada se radi o autorima sa prostora bivše Jugoslavije, ističu se Vujica Rešin Tucić, Miroslav Mandić, Katalin Ladik, Slobodan Tišma i mnogi drugi. Ovi autori, pod uticajem evropskih autora, počinju da se bave vizuelnom poezijom, signalizmom itd. Ovaj postupak, kao jedna od mogućnosti, sigurno ostavlja prostor za nove eksperimente kada su intermedijalni odnosi u pitanju. Tako ćemo doći i do autora kojima ću se baviti i u ovom radu.

Jedna od zanimljivijih pojava druge polovine dvadesetog stoleća kada je evropska književnost u pitanju jeste pisac Vinfrid Georg Zebald, koji je popularnost stekao posthumno. U svom romanu *Austerlitz* on kontinuirano uz tekst postavlja slike, odnosno fotografije. Slike potkrepljuju radnju romana, posebno arhitektonski, jer se u romanu radi o jednom čoveku koji se zanima za arhitekturu, i koji je iz Praga izbegao u Veliku Britaniju. Ako on govori o nekom izvornom delu, onda se u delu i pojavi fotografija tog izvornog dela. Fotografije su unete u tekst, i tako su neodvojivi deo teksta. I sam autor je rekao da su fotografije zamena za čitave tekstualne pasaže koji bi se umesto njih mogli tu naći, odnosno obrnuto. Fotografije mogu egzistirati i van teksta, a i tekst se može čitati bez njih, te ovde možemo govoriti o

relativnom skladu bez dominiranja jednog ili više medija. Treba navesti i veoma popularan roman turskog nobelovca Orhana Pamuka *Zovem se crveno*, koji između ostalog govori o slikarstvu sa prostora Azije, minijaturama, kaligrafiji, i kontekstu odnosa islama i hrišćanstva, Azije i Evrope.

Opet, kada su u pitanju autori sa prostora bivše Jugoslavije, pored autora kojima ću se baviti u ovom radu, dakle Prodanović i Ugrešić, svakako valja spomenuti Aleksandra Hemona. Hemon takođe u svom romanu *Projekat Lazarus* upotrebljava fotografiju kao deo svog umetničkog postupka. Roman *Projekat Lazarus* može se takođe naći i na internetu. (<http://aleksandarhemon.com/lazarus/#>)

Sama činjenica da je roman pun fotografija i da se nalazi na internetu ukazuje nam na jedan potpuno drugačiji odnos intermedijalnih relacija koje se pojavljuju na internetu. Prikazani su tako da na ekranu ukazuju čitaocu na intermedijalne odnose na jedan nov način. No, tekst na internetu, i na ekranu računara, druga je tema, ali ne beznačajna.

Davor Beganović u tekstu *Odnos teksta i fotografije na primjeru Aleksandra Hemona* govori o Mekluanovoj podeli na tople i hladne medije:

"Od pomoći u analizi tih razlika može biti dihotomija toplih i hladnih medija koja se poziva na Marshalla McLuhana. Topli mediji – dakle oni "koji jedinstveni smisao proširuju u 'visokoj jasnoći" – razlikuju se od hladnih medija po mjeri sudjelovanja koja se dozvoljava promatraču ili se, štoviše, od njega zahtijeva. Tako jedna fotografija ukazuje na "stanje stvari ispunjeno podacima" koje recipijentu ostavlja malo prostora za vlastito sudjelovanje u slici; ona je prema tome topli medij. Te McLuhanove opaske korespondiraju s razmatranjima Barthesa koji fotografiji atestira "nepodnošljivu punoću" te povrh toga veli: "Fotografska je slika puna, vrhom puna: više nema mjesta, ništa se ne može dodati. Tim se kategoričkim iskazima može prigovoriti da i sam Barthes govori o "oku koje ›misli‹, da mi fotografija omogućuje nešto dodati", kao što formulira u vezi s ekspanzivnom snagom punctuma" (Davor Beganović, 2011, 28).

3.2. Ekfrazza

Ekfrazza se proučava u poslednjih par decenija. Počevši od P. Vagnera i drugih termin dolazi od grčke reči *ek* što znači "izvan" i reči *phrasis* što znači "izgovoriti".

"Književno predstavljanje vizuelne umetnosti staro je barem koliko i Homer, koji u osamnaestoj knjizi *Ilijade* naširoko opisuje prizore naslikane na Ahilovom štitu. Prema *Oksfordovom rečniku klasike*, upotreba reči "ekfrazza" za opis te vrste vodi poreklo otprilike još iz trećeg veka nove ere, a Oksfordov rečnik engleskog jezika govori nam da je ta reč ušla u engleski nešto pre 1715. Danas je kročila i u svet akademskih konferencija. Jedan od važnih termina koji se pojavljuje kada je u pitanju izučavanje odnosa vizuelne umetnosti i teksta odnosno literarnog teksta jeste "ekfrazza". James Heffernan predlaže ovakvu formulaciju:

"Ekfrazza je verbalni prikaz grafičkog prikaza. Ta definicija izostavlja veliki deo onoga što bi neki kritičari želeli da ekfrazza podrazumeva – pre svega, književnost o tekstovima. Ona nam, takođe, omogućava da razlikujemo ekfrazu od druga dva načina na koji se prepliću književnost i vizuelna umetnost – slikovnosti i ikoničnosti" (Džejms A. V. Heffernan, 1991, 48 -56).

Po njemu razlika između slikovnosti, ikoničnosti (dakle, teksta u svemu onome što označava) i ekfrazze jeste u tome da ekfrazza eksplicitno prikazuje sam prikaz. Ekfrazza koristi jedan medij da bi prikazala drugi. Ova činjenica je važna za tumačenje intermedijalnih relacija između slike i teksta. Ekfrazza opisuje, tj. pripoveda neku sliku, za one kojima ta slika nije poznata. Ekfrazza ne opisuje ili ne govori o zamišljenoj slici: to mora da bude "interpretacija" već postojeće slike. Ekfrazza ne mora biti pripovest, ona može biti i poetska interpretacija slike. Time se postavlja i razlika između klasične ekfrazze i postmoderne.

Ekfrazza je u postmoderni otvorila mesta ne samo za naslove slika, koje će biti uvrštene u tekst kao topos i tako opisane, već i slike koje pripadaju istoriji umetnosti, odnosno, bolje rečeno likovnoj kritici. Ovakav primer imaćemo u romanu *Ultramarin* Milete Prodanovića koji se poziva i opisuje dela, inspirisana delima Piedra dela Frančeske i drugih renesansnih umetnika.

Dakle, ono što je najvažnije jeste da treba jasno razgraničiti ekfrazu od ilustracije ili slike, tj. fotografije u tekstu ili u stripu koje su tu umetnute i postoje kao direktna intermedijalna relacija. Sličnost između

književnosti i slike jeste tome što oba medija omogućavaju i imaju ulogu građenja fikcionalne stvarnosti. Oni konstruišu jedan prostor i jedno vreme. Naravno, pitanje vremena i trajanja u umetosti postavili su mnogi autori, pa i Sartr, no ovaj problem naročito se ističe u odnosu muzike i teksta ili slike, s tim što se slike izgeda lakše podupiru ili lakše korespondiraju sa tekstom. Verovatno upravo i zbog te mogućnosti konstrukcije fikcionalne stvarnosti, koja je naravno u vizuelnim odnosima konkretna, a pri čitanju teksta, ona se razlikuje u našem umu. Tehnika uvođenja slike kao dokumenta može da uveri čitaoca u verodostojnost pripovedanja, ali i da pojača osećaj emocije koji se nadopunjuje sa tekstom. Kombinovanje slike i teksta može da obogati recepciju, ali i da pomogne autoru da se bolje i kreativnije izrazi.

Peter Vagner u svom delu *Icon, Text, Icontext* bazira svoje proučavanje na ekfrazi. Ova knjiga je, zapravo, nastala kao pokušaj klasifikacije intermedijalnih pojava, pretežno u devetnaestom i dvadesetom stoleću. U ovom zbiru tekstova koji se bave ovom temom Vagner piše jedan samostalni teorijski tekst na temu intermedijalnih relacija slike i teksta. Radovi su nastali na konferenciji koju je Vagner sam organizovao 1993. godine na temu "Ekfrazza". Ekfrazza kao pojam iz retorike, kao opis izmišljene ili već postojeće slike, u savremenoj teoriji koristi se da bi opisao poetsko-literarni odnos kojima se služi slikarstvo. Za Vagnera je to jedan literarni postupak, koji može da se odnosi na već postojeću sliku, a i ne mora, zato što ona ima svoju ulogu pre svega u literarnom tekstu. Posle ovog termina Vagner uvodi termin "icontext", podrazumevajući pod ovim terminom tekst u kom postoji jedna slika, ili obrnuto. Jedno delo je ikoničko - tekstualno, ako delu u sebi sadrži i tekst i ikoničke znakove.

Zanimljivi su njegovi stavovi o pratećem i odnosima tekstova kroz tradiciju, gde se iz pratećeg može "razviti" kako novi tekst tako i vizuelno delo. Slike su i u usmenoj tradiciji prenosive na tekst, one su i verbalno - tekstualno diskurzivno postavljene u književnoj tradiciji. (vidi: Vagner, 1996, 1-45).

3.3 Valter Benjamin: Umetnost u doba tehničke reprodukcije

Poslednjih decenija svog života Benjamin je napisao određeni broj tekstova o fotografiji. Ovde imamo niz eseja među kojima se ističu: *Pariski dnevnik 4. februar iz 1930*, *Nadreliistički časopisi iz 1930*, *Mala istorija fotografije iz 1931*, *Slikarstvo i fotografija iz 1936*. i – najvažniji – *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije 1939*. Među ovim esejima mogu se uočiti određene veze.

Godine 1931. Benjamin objavljuje u nemačkom književnom časopisu *Die Welt* tekstove u više nastavaka pod nazivom *Mala istorija fotografije*. Ovde se vide začeci njegovih razmišljanja o fotografiji, o pojavi tehničke reprodukcije, ekonomskom aspektu fotografije itd. Ovde se i spominje ključni termin aure, koji će kasnije Benjamin još razraditi.

"Šta je zapravo aura? Naročito tkanje prostora i vremena: neponovljiva pojava daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno. U letnje popodne mirujući pratiti obris planinskog lanca na horizontu, ili posmatrati granu koja baca svoju senku na svog posmatrača sve dok trenutak ili sat ne postane deo njene pojave – to znači udisati auru tih brda, te grane. Današnji ljudi, međutim, tako su strašno skloni da "približavaju" stvari sebi, štaviše masi, kao i da u svakoj prilici nadvladaju neponovljivost njihovim reprodukovanjem." (Benjamin, 2006, 22)

U ovaj korpus spada tekst o reprodukovanju *Drugo parisko pismo* ili *O slikarstvu i fotografiji* (vidi: Benjamin, 2006), gde autor dalje razrađuje ideju o tehničkoj reprodukciji.

Kada govorimo o fotografiji, od neizmerne važnosti su tekstovi Valtera Benjamina koji se istakao svojim esejom *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije*. Ovaj esej predstavlja kamen temeljac ne samo u kritičkoj anlizi moderne umetnosti, nego i sistemskim istraživanjima posvećenim fotografiji. Benjamin smatra da masovne medijske slike postoje zaslugom nastanka fotografije, tog novog postupka mehaničkog reprodukovanja slika. One po njemu označavaju kraj tradicionalnog koncepta vizuelnih umetnosti. Da citiram Benjamina: "Sutrašnji analfabeta neće biti onaj ko ne poznaje slova, mogli bismo reći, već onaj ko ne poznaje fotografiju" (Benjamin, 2006, 28). On smatra da je pojava tehničke reprodukcije promenila čitav pogled društva na umetnost.

Ovaj esej nastao 1936. godine ukazuje na novonastalo stanje kada se radi o tehničkoj reprodukciji u dvadesetom stoleću. Umetničko delo je uvek moglo biti reprodukovano, još su stari Grci poznavali dva oblika tehničke reprodukcije – odliv i otisak; dalje kroz istoriju pojavljuju se litografija, radovi od terakote, reprodukcija novca, sve dok se nije pojavila štampa, pismo nije bilo moguće tehnički reprodukovati. Pojava štampe, kaže Benjamin, imala je ogroman značaj na svetskoj istorijskoj sceni: litografija je, po Benjaminu, unela promene na suštinskom nivou. Posle nje dolazi i fotografija, ona potpuno menja likovnu scenu u određenom smislu zamenjuje ruku i slikarstvo. Naravno, kada se radi o tehničkoj reprodukciji, postavlja se i pitanje originala odnosno autentičnosti. Šta je to što original razlikuje od kopije? (Vidi: Benjamin, 2007, 99-100).

"U razdoblju tehničke reproduktivnosti dela propada ono što je njegova aura. Proces je simptomatičan. Njegovo značenje nadaleko prevazilazi područje umetnosti, tehnička reprodukcija, ovako bi se uopšteno dalo formulirati, izuzima reproduktivno sa područja tradicije. Time što ga reprodukcija umnogostručava, na mesto njegovog prisustva stavlja njegovo omasovljenje. I time dopušta reprodukciju da izlazi u susret primaocu u kojoj god on situaciji bio, ono aktualizuje reprodukciju" (Benjamin, 2007, 102).

Po Benjaminu, promenama istorijskih, političkih dešavanja menjaju se i ljudski opažaji, i načini na koji se neki mediji ljudskog opažanja ispoljavaju nije samo uslovljen prirodom, nego i istorijom. Benjamin kaže da "autentičnost" jednog umetničkog dela temelji na obredu u kojem je ono imalo svoju prvobitnu funkciju i upotrebnu vrednost. "Ali u trenutku kad merilo autentičnosti zakaže u umetničkoj proizvodnji preinačena je celokupna socijalna funkcija umetnosti, namesto njenog utemeljenja na obredu stupa njeno utemeljenje na drugačijoj praksi, naime njeno utemeljenje na politici" (Benjamin, 2007,106). Još je Benjamin, a i mnogi drugi autori, skrenuo pažnju na značaj mešanja medija u umetnosti dvadesetog stoleća. Futurizam, kubizam, dadaizam, simbolizam, ruska avangarda sa svojim kolažima o kojima je pisao Hans Love, Dubravka Oraić Tolić i mnogi drugi, tekst u slici se u ovim umetnostima doživljava kao prilično rasprostranjena pojava.

Benjamin u svom eseju piše o tehničkoj reprodukciji u umetnosti. Ona se, naime, ogleda na primeru glumca u teatru koji se ostvaruje u svojoj sopstvenoj ličnosti za razliku od filmskog glumca koji se predstavlja putem snimateljske aparature. Aparatura nije u stanju da prikaže glumca u njegovom totalitetu. Aura je uvek vezana za ovde i sada, a aparatura uskraćuje taj pravi utisak, ne postoji kopija aure, ona se dešava uživo na bini i nemoguće ju je reprodukovati. Ovo se može primeniti i na druge vidove umetnosti, recimo na odnos fotografije i slike, ili fotografije i filma itd. Pirandelo ovaj odnos, da citiram Benjamina, poredi sa otuđenjem kada vidimo svoj lik u ogledalu. Glumac će uvek biti svestan da stoji pred aparaturom, a aparatura je deo tržišta. Ova tehnička reproduktivnost menja odnos mase prema umetnosti. (Benjamin 2007, 105) Slikarstvo se možda najviše suočilo sa ovim problemom, jer za razliku od filma i fotografije ono nije pogodno za prezentovanje pred masama. A masa je matrica iz koje se danas, u novim oblicima izvlače svi tradicionalni stavovi o umetničkim delima.

3.4 Roland Bart: Odnos fotografije i teksta

Kada postavimo pitanje u kakvom su odnosu slika i tekst, treba se zapitati može li slika sama za sebe da funkcioniše i da li nosi svoje zasebno značenje i bez teksta, ili je moramo posmatrati u strogo kontekstualiziranom odnosu prema tekstu.

Rolan Bart se u svojim izučavanjima nije samo koncentrisao na strukturalizam i poststrukturalizam, nego i na savremene pojave u društvu kao što su fotografija, film, ljubav, svakodnevnica itd. U nekim delima kao što su *Svetla komora*, *Rolan Bart o Rolanu Bartu* i *Teorija slike* Bart se bavi problematikom odnosa vizuelne umetnosti i teksta.

U eksperimentalnoj autobiografiji objavljenoj 1977, *Rolan Bart o Rolanu Bartu*, po abecednom redu poređani su autobiografski fragmenti potkrepljeni fotografijama samog autora. Autor je ove svoje autobiografske fragmente raspodelio u tri skupine: detinjstvo, mladost, i porodične fotografije. Bart komentariše ove fotografije, opisuje ih, dopušta da pripovedanje ispričano asocijacijama samo govori o sebi, ali tekst se odnosi uvek na slike, tj. fotografije.

Rolan Bart u svom delu *Svetla komora* (1979.) uvodi termine "studium" i "punktum". "Studium" je reč za koju se, kako kaže Bart, ne može naći ekvivalent u francuskom jeziku a dolazi iz latinskog. Ona znači "pružanje pažnje prema nečemu", za njega je "studium" način na koji ga interesuju mnoge fotografije, bilo kulturološki, bilo privatno. (vidi: Bart, 1979, 29) Drugi važan termin je "punktum", on je kao antipod terminu "studium", on ga poništava (ili se trudi da ga istakne). U latinskom je to ubod, nešto što probija. "Jer "punktum" je ubod, mala rupa, mala mrlja, mali rez – a i bacanje kocke. "Punktum" jedne fotografije je onaj slučaj koji me u njoj bocne (ali me i ranjava, bode)." (Bart, 1979, 29). Dakle, to je ono što nas uzbuđuje, potresa, pomera pri posmatranju jedne fotografije, ali ove termine bismo lako mogli preneti i na slikarstvo i ostale vizuelne umetnosti, a takođe i na interpretaciju teksta. To može biti, i vrlo često jeste, samo jedan detalj. Kada Bart govori o "kameri obskuri" i "punktumu" on ukazuje na to da, ako jedno delo probudi našu pažnju, desiće se ta svetla tačka u nama kao u "kameri obskuri". Gde će se to svetlo začeti i u nama početi različito je od posmatrača do posmatrača. Ali "punktum" je svakako ona tačka u nama u kojoj neka slika budi nešto u nama. Ona će se, po mom mišljenju, kod svakog pojaviti na nekom drugom mestu u nekim drugačijim okolnostima. Bart takođe razlikuje i "unarne fotografije", koje su često neki pejzaži, one nemaju "punktum", mi ih ne pamtimo, one ne prekidaju naše čitanje.

Bart primećuje da fotografija može imati tri emocije, namere: činiti, podnositi, gledati. On uvodi termin "spectator" – što predstavlja sve nas (čitaoce), "spectrum" – što je za njega delo, i "operatora" – što je autor. Kaže da u svakoj fotografiji postoji nešto "jezivo", a to je povratak umrlog. "U osnovi, ono što ciljamo na fotografiji na kojoj sam jeste smrt, smrt je eidos te fotografije" (Bart, 1979, 53)

3.5. Jens Ruhac

Jens Ruhac u svom eseju *Fotografsko sećanje*, objavljenom u knjizi *Mediji i kolektivno sećanje* koju su priredili Nuning i Erl (Erl, Nuning, 2004, 86), o kojoj je bilo reči u jednom od prethodnih poglavlja, govori o ulozi kolektivnog sećanja i medija kada je fotografija u pitanju. Na početku, on se pita šta uopšte nauka o medijima proučava kada je sećanje u pitanju. Kada je reč o nauci o medijima, neminovno je poređenje, uticaji i kombinovanje medija. Autor kaže: "Medialität ist das was sich als gemeinsame komparative Plattform zwischen Medien ergibt". (Erl, Nuning, 2004, 98) On nudi jedan trans disciplinarni i kulturološki pregled o fotografiji kroz spoj nauke o medijima i kolektivnog sećanja.

Fotografija je relativno nov medij koji se pojavio kasno u odnosu na druge vizuelne medije i o njenom uticaju na promenu percepcije i razvoj istorije vizulene umetnosti i ne samo vizuelne, već je dosta pisano. Ruhac kaže, sećanje uvek ima nešto zajedničko sa medijima kao i kulturom, zato se i njegovo istraživanje kreće u tim relacijama. (Erl, Nuning, 2004, 99)

Autor razlikuje dva načina na koji mediji uspostavljaju odnos sa kolektivnim pamćenjem: "eksternizacija" i "trag". "Eksternizacija" je usmena, izgovorena koncepcija medija kao pamećenja, ona je tradicionalna. Ovde je medij viđen kao nosilac pamćenja. Autor kaže da je fotografija ogledalo sećanja i kako je pojavom fotoaparata omogućeno čuvanje izgubljenih trenutaka. Sa druge strane "trag" predstavlja suprotnost "eksternizaciji". Tu se radi o svedočenju koje je tehnički sačuvano kao deo nekog događaja u prošlosti, viđeno kao trag. Detalji na fotografijama, ili sama fotografija, jesu poput traga životinje do koje lovac hoće da dođe u kulturi, rekonstrukcijom tih tragova dolazimo do željenog događaja u kulturi, umetnosti itd. Kada je fotografija u pitanju, ona ima specifičnu ulogu i može se posmatrati kao svedočanstvo koje je "trag" ka nekom događaju. Posmatrač ima tako privilegiju da otkriva i učestvuje u rekonstrukciji događaja, to je njegova "ulaznica" u sećanje.

Dalje, autor uvodi podelu na "indeks fotografiju" i "ikoničku fotografiju". "Ikonička fotografija" predstavlja jedan događaj koji se desio i prikazan je na slici, a "indeks" prošlost o kojoj se govori. Digitalizacija medija dovodi do neugodne pozicije fotografije rascepljene između dva pola, dakle,

"eksternizacije" i "traga". Ona je, kao digitalni zapis, podložna manipulaciji, modifikaciji, a takođe se dovodi u pitanje i verodostojnost događaja.

U poglavlju *Javno pamćenje* Ruhac kaže da kada je javno pamćenje u pitanju fotografija je viđena i kao čuvar prošlosti i koristi se kao sredstvo arhiviranja, ali i zamene za original gde fotografija svedoči o verodostojnosti nečega, ona je kao ekvivalent verodostojnosti i zamene izgubljenog originala. Kada, pak, govorimo o privatnom sećanju i ulozi fotografije, tu se izdvajaju amateri i upotreba fotografije u lične svrhe. Pjer Burdije govori da je porodica u prvoj fazi ove vrste pamćenja, tu imamo dokumente koji svedoče o našem životu. "Das Fotoalbum, in dem sich selbstgeknipste und von Fotografen angefertigte Bildern mischen, stabilisiert demzufolge das kollektive Gedächtnis der Familie." (Eril, Nuning, 2004, 102). Dalje Ruhac govori o pamćenju medija gde se spaja javno i privatno, ali i o tome kako se uspostavljaju odnosi kada je pamćenje u medijima u pitanju.

4. Odnos muzike i teksta

Za razliku od odnosa slike i teksta, o odnosu muzike i teksta manje je pisano. Jedan od razloga sigurno leži i u tome što su slika i tekst po svojoj prirodi bliži. Naravno, i ovaj vid intermedijalnosti postoji još od davnina. Savremena književna teorija i muzikologija počele su da istražuju ove odnose tokom dvadesetog stoleća. Nezaobilazno ime, kada je odnos muzike i teksta u pitanju, u dvadesetom stoleću jeste Stefan Pol Šer, mađarski naučnik koji je studirao na Bela Bartok univerzitetu u Budimpešti i kasnije emigrirao u SAD. On je prvi uspostavio tipologiju odnosa muzike i teksta. Njegov rad kasnije će imati veliku uticaj na Venera Volfa, koji će praktično preuzeti njegovu tipologiju odnosa reči i teksta. Takođe treba pomenuti i Valtera Bernharda koji je sarađivao sa Šerom u Americi.

Albert Gir u zborniku *Literatur intermedial* objavljenom 1995, čiji je izdavač Peter Zima, u eseju pod nazivom *Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien*, govori o mogućim odnosima muzike i teksta, ali neizostavno se pozivajući na Šerovu tipologiju. Kada je reč o odnosu književnosti i muzike, on dalje izdvaja "programsku" muziku no za nas će najvažnija podela biti ona koja proizlazi iz odnosa muzike u književnosti, a tu Gir izdvaja "wordmusic", "musikalsiche Strukturalparallelen" i "verbal music". (Albert Gir u: Peter Zima, 1995, 75-78)

On u istoriji odnosa muzike i teksta izdvaja dve faze razvoja odnosa: onu od antike do osamnaestog stoleća i onu posle druge i zatim od druge polovine osamnaestog stoleća do danas. U prvoj fazi govori se o neodvojivoj sponi između muzike i plesa, rituala ali i upotrebe muzike još od Homera u Staroj Grčkoj. Zatim se govori o crkvenim horovima, i polifoniji kao emancipaciji viđenja muzike, spominju se madrigali. U drugoj polovini osamnaestog stoleća dolazi do radikalnog odvajanja takozvanog mimetičkog koncepta (prema Aristotelu) i narodna muzika počinje da se ceni, paralelno sa tim mimesis će i u nauci o književnosti biti problematizovan. Tako se u nemačkom romantizmu razvija ideja o autorefleksivnoj književnosti. Muzika je neizostavni deo poezije, i obrnuto; u devetnaestom stoleću, Gir spominje francuske simboliste, i poseban odnos muzike i poezije. Takođe se smatra da je i u dvadesetom stoleću poezija muzikalizovana. U dvadesetom stoleću naučio o muzici, ali i književnosti je uznapredovala, dolazi do saradnje muzičara i književnika, razmene iskustava (Žan Kokto sa svojim manifestom grupe 6). Razvojem tehnologije, pojavom radija, gramofona, kao i televizije omogućena je ekspanzija ovakvih intermedijalnih veza. Gir govori i o imitaciji muzičkih formi u književnosti, preko Tomasa Mana do postmodernih stvaralaca. Gir navodi i nekoliko naslova koji u sebi sadrže naslove

određenih muzičkih formi kao što su Aleko Karpentier, *Concierto barocco* (1974.) i Robert Pinget, *Pascaille* (1965.). Mistika brojeva, kao i matematika u avangardi, igra značajnu ulogu. Umetnici eksperimentišu i bave se proučavanjem muzičkih i ritmičkih pravila.

Kada je u pitanju proučavanje književnosti, 1917. Oskar Valzel piše o odnosu između muzike i teksta posle Drugog svetskog rata, a spominje se i delo *Music and Literatur: A Comparison of the Arts*, Kalvina S. Brauna (1948.). Zatim, po već pomenutom Šeru, biće uveden termin "verbal music" priznat i uvažen, nakon niza njegovih eseja na temu odnosa muzike i književnosti. (Peter Zima, 1995, 86) Nova muzikologija na primer, želi da pristupi izučavanju muzike u odnosu na druge discipline, kao što su sociologija, feminizam, popularna kultura, nauka o medijima itd. Ovaj trend koji je zastupljen ne samo u proučavanju muzike otvara nam nove perspektive i sasvim nove poglede na književnost. Odjednom se proučava džez kultura, pop kulutra, masovni mediji, i ostali aspekti koji čine svakodnevicu naših života.

4.1 Intermedijalnost, intertekstualnost i interdisciplinarnost

Intermedijalnost, ili upotreba više od jednog medija u umetničkom izražavanju, kako navodi Verner Volf, prema nekim savremenim teoretičarima, kao što su Cander, Plet i Wagner, prirodno se nadovezuje na istraživanja vezana za intertekstualnost, pa se čak često tumači kao njen poseban oblik (Volf, 1999, 1-2).

U savremenoj umetničkoj praksi intermedijalnost je sve izraženija kao mehanizam umetničkog izražavanja. U teoriji je veoma značajna za tumačenje i interpretaciju umetničkog izražaja i recepcije kao deo studija o kulturološkim sličnostima i razlikama. Zahvaljujući promenama u savremenom društvu, koje su naročito izražene u medijima i medijskoj recepciji stvarnosti, motiv za intermedijalni pristup književnosti i izazivanje njene tradicionalne štampane forme može se pronaći u potrebi za fleksibilnošću, otvorenošću i prilagodljivošću verbalnog načina izražavanja, koji mora da odgovori izazovima novih, elektronskih medija u vizualno orijentisanoj globalnoj kulturi.

Intermedijalnost kao izraz zastupljena je posebno u postmodernizmu, koji u njoj pronalazi izuzetno produktivno sredstvo za ostvarivanje svojih umetničkih ciljeva, a to je povezivanje naizgled različitih i nespojivih formi izražavanja u nastojanju da se negiraju opozicije, spoje suprotnosti i povežu istorijski,

stilski, kulturološki, vremenski i prostorno udaljeni koncepti. Međutim, intermedijalnost nije postmodernistički izum, već je kao ideja primećuje Volf (Vidi: Volf, 1999, 2) prisutna u umetničkom izražavanju još od Aristotela. Shodno tome, intermedijalnost u postmodernizmu samo je, trenutno, najnovija faza u dugoj istoriji postojanja bliskog odnosa između muzike i teksta. Intermedijalni odnos muzike i književnosti Volf naziva „muzikalizacijom književnosti". U poeziji je naročito prisutna sklonost ka muzici i muzikalnosti, jer su za poeziju naročito značajni muzički kvaliteti kao što su zvučnost, melodija i ritam. Oni su ujedno i tipična obeležja muzičkog izražaja. Za razliku od proze, poezija će češće i u većem obimu posezati za nekim metodama koje su srodne muzičkim, kao što su rima i ponavljanje u formi refrena. Ovo, sa druge strane, nije tipično za naraciju, iako i u prozi postoje stilski obeležja bliska rimi, kao što su aliteracija i asonanca. Osim u samoj književnosti, muzikalizacija teksta, kao realizacija intermedijalnosti, postoji i u kritici, kao takozvana muzičko-književna intermedijalnost. (Volf, 1999, 2)

Između književnosti i muzike postoji odnos koji se ne može zanemariti. Kako Volf navodi, mogu se izdvojiti tri forme u kojima se muzika i književnost spajaju u jedan artefakt. To su spoj muzike i književnosti u formi opere, prisustvo književnosti u muzici u formi programske muzike, kao i prisustvo muzike u književnosti. Ovde je muzika "prevedena" u tekstualni medij, pri čemu je ova poslednja forma i najuočljivija, ako ne i najzastupljenija forma intermedijalnog odnosa muzike i teksta. Ideja muzikalizacije književnosti podrazumeva postojanje određenih sličnosti između dva medija, odnosno između muzičkog i tekstualnog, ili bolje reći književnog umetničkog izražaja. Volf se ovde bavi pitanjem odnosa muzike i teksta. On navodi da su muzika i književnost dve srodne umetnosti, ili pak da odnos između njih može biti i besmilen. On pokušava da objasni kako dolazi do „muzikalizacije“ teksta postupkom kako on kaže "konverzije" ili prenosom elemenata muzike u književnost. Takođe se pita kada je opravdano govoriti o tekstu kao o „muzikalizovanom“, i kako se takav tekst može prepoznati. Neosporno, muzika i književni tekst prenose poruke autora. One izazivaju određene efekte u recepciji umetničkog dela. Volf ukazuje i na razlike između različitih oblika muzičkog izražavanja, i primećuje da je, recimo vokalna muzika sklonija verbalnoj umetnosti od instrumentalne. Ipak, postoje i razlike između teksta i muzike, kao dva različita medija, koje se ne mogu zanemariti.

Prva se zasniva na označiteljima, odnosno njihovom nizu, koji su u muzici note. Za razliku od niza muzičkih nota, u književnom tekstu određena tema se manje odnosi na nivo označitelja, a više na označeno. Pored toga, dok se određena muzička tema ponavlja u nepromenjenom obliku, kod književne

teme postoji tendencija izbegavanja ponavljanja identičnih verbalnih sklopova. Takođe, po njemu je značajna i vremenska dimenzija u smislu odnosa dva oblika umetničkog izražavanja prema vremenu. Vreme je, s jedne strane, kako Volf navodi, temporalni niz mnogo rigidniji u muzici nego u književnosti, s druge strane, muzika ima veći stepen nezavisnosti od vremenske dimenzije nego što je to slučaj s književnošću. Dok muzika može da se sastoji, i uglavnom se sastoji, od više notnih sekvenci, u književnosti je moguć samo jedan, linearni niz reči. Akt čitanja je po samoj svojoj prirodi linearan. Književnost stvara iluziju mogućeg sveta, odnosno imaginarne stvarnosti koju tekst kreira i u koju „uvlači“ čitaoca. Ovaj efekat muzika, sa druge strane, ne može da ostvari. Sa stanovišta recepcije, oba medija kreiraju "slike", koje u književnosti imaju ulogu građenja fikcionalne stvarnosti. Muzika ne samo da ne teži stvaranju imaginarne stvarnosti, već to ne može ni da ostvari. Književni tekst konstruiše fikcionalni svet, koji treba da je prepoznatljiv svim čitaocima. Taj fikcionalni svet bi trebalo da bude predstavljen tako da ga, u manjoj ili većoj meri, svi mogu podjednako zamisliti. Intertekstualnost, kao obeležje književnog teksta, može se primeniti i na muziku, u kojoj takođe postoji određena "muzička intertekstualnost". Muzičko delo ima sposobnost da kod slušaoca izazove stvaranje slika, to jest vizualizaciju poruke, mada je ona dosta subjektivnija nego što je to slučaj sa slikama koje prenosi književno delo. Gore navedene sličnosti i razlike preduslov su za potrebu da se kombinovanjem tekstualnog i muzičkog izražaja ostvari novi, drugačiji, potpuniji intermedijalni efekat. (Volf, 1999, 6-7)

Odnos između muzike i teksta, kao dva medija Volf analizom muzikalizovane književnosti uvodi u kontekst intermedijalnih studija. „Muzikalizaciju“ pak Volf smatra posebnom vrstom intermedijalnosti. Intermedijalnost je odnos koji rezultira fenomenom koji sadrži više od jednog medija. Kao što je već rečeno, u poglavlju 2.2 *Intertekstualnost i intermedijalnost*, intermedijalnost se poredi sa intertekstualnošću.

4.2 Tematizacija i imitacija kao osnovni tipovi indirektne intermedijalnosti

Volf izdvaja probleme koji su prisutni u konceptu klasifikacije intermedijalnosti. Kao prvi problem izdvaja dilemu kako biti siguran šta je uslov za intermedijalnost. On se pita šta je jasan, ili bar ubedljivo uočljiv, kvalitet prisustva dva medija u jednom delu. To nije tako teško odrediti na primeru direktne intermedijalnosti, ali je problem kod indirektne, zato što prisustvo jednog medija u drugom nije tako očigledno. Drugi problem se takođe odnosi na indirektnu intermedijalnost, a konkretno se tiče

načina kako se precizira prisustvo drugog medija u dominantnom mediju. Tu nam može pomoći dalja podela na tematizaciju, gde se označitelji dominantnog medija koriste na način koji mu je osoben, i imitaciju, gde postoji tendencija mimetičkog predstavljanja drugog medija. Problemi koji se javljaju u ovoj podeli, kako navodi Volf, jesu da tematizacija drugog medija ispunjava kriterijume indirektne intermedijalnosti, a to podrazumeva uključivanje drugog medija i ono je indirektno, jer nema vidljive promene na dominantnom mediju izazvane tematizacijom. (Volf, 1999, 22)

4.3 Kako prepoznati muzikalizovanu književnost?

Muzikalizacija književnosti moguća je zahvaljujući sličnostima između dva medija, koje omogućavaju da muzika bude perceptivno predstavljena u književnosti u formi imitacije. Međutim, muzikalizacija nije samo pominjanje muzike u književnosti. Štaviše, Volf navodi da tendencija korišćenja muzičkih izraza, često i bez osnova, preti da diskredituje studije muzičko-književne intermedijalnosti (Volf, 1999, 71). Tako je muzika u književnosti često prisutna implicitno. Muzikalizacija kao rezultat imitacije je implicitni oblik indirektne intermedijalnosti.

Kada je upotreba muzičkih termina, odnosno muzičkih metafora u književnoj kritici u pitanju, Volf (Volf, 1999, 72) postavlja nekoliko pitanja. Kada je smisleno koristiti muzičke metafore u književnoj kritici? (Ovde se približavamo i terminu intermedijalne metafore o kojoj je bilo reči u uvodnom poglavlju). Kada imamo pravo da ih koristimo u interpretaciji narativnog teksta? Kako možemo prepoznati muzikalizovanu književnost? Kako Volf primećuje, postavljanje ovih pitanja ukazuje da muzikalizacija ne može da se smatra nečim što jednostavno postoji „negde tamo“ u književnom tekstu. Muzikalizacija je nešto što čitalac mora da dekodira tokom komunikacije sa delom. Mnogo toga dakle zavisi od čitaoca i njegove recepcije dela.

Volf je identifikovao više elemenata koji mogu da doprinesu uspešnijoj identifikaciji muzikalizovane književnosti. U prvu grupu spadaju posredni, ili kontekstualni dokazi koji sadrže činjenice. To može biti opšti kulturološki kontekst, kao i književni i muzički koncepti koji preovlađuju u doba kada je autor živeo i stvarao, itd. Zatim, biografija autora, sa čime se ne bi složili oni postmodernisti koji zastupaju tezu o "smrti autora". Direktni dokazi, kako ih Volf smatra, kao što su komentari autora, mnogo su relevantniji kao dokazi za muzikalizaciju. Ipak, Volf opet uviđa i nedostatke ovakvih dokaza, kao što je njihova dostupnost prosečnom čitaocu. Još jedan retko prisutan dokaz jeste evociranje vokalne muzike putem asocijativnog navođenja – uvođenje muzike asocijativnim metodama može da

nagovesti da postoji još muzike u tekstu.

Volf izdvaja kao veoma značajnu muzikalizaciju koja se javlja u domenu intermedijalne imitacije. Intermedijalna imitacija podrazumeva tri principa, a to su princip akustičnog naglašavanja, autoreferentnost i odstupanje od referencijalne ili gramatičke konzistentnosti i narativne verodostojnosti. Volf smatra da se književni tekst približava muzičkim kvalitetima ukoliko sadrži sledeće elemente:

1. Isticanje akustične dimenzije verbalnih označitelja i korišćenje elemenata kao što su tonalitet, boja zvuka, jačina i ritam, odnosno ukoliko se naglašava senzorno iskustvo prilikom čitanja (kao što je slučaj u "muzici reči").
2. Ukoliko diskurs i/ili priča i njeni elementi ukazuju na tendenciju kreiranja obrazaca ponavljanja, čime se stvara autoreferentnost teksta nalik ponavljanjima u muzici (u "muzici reči" i strukturalnim i slikovnim analogijama s muzikom).
3. Ukoliko tekst, prevashodno zbog prethodna dva elementa, karakteriše značajno odstupanje od tradicionalnih i tipičnih obrazaca naracije (opet u "muzici reči" i formalnim/strukturalnim i slikovnim analogijama s muzikom).

Efekti muzikalizacije koji se stvaraju prisustvom prethodno navedenih elemenata jesu "Verfremdung" (otuđenje) u smislu atipičnog i neuobičajenog u naraciji, zbog čega dolazi do netransparentnosti teksta, do njegove "neprozirnosti", što rezultira poteškoćama u njegovom čitanju i razumevanju analognog pokušaju da se neko muzičko delo "čita" kao tekst.

Među najznačajnijim zaključcima koji se može izdvojiti jeste Volfova konstatacija da što je veći stepen muzikalizacije teksta, to se on teže može prepoznati i tumačiti kao narativna fikcija, te da su u slučaju intenzivne muzikalizacije neophodna tumačenja i reference u ostatku teksta koje će ukazati i tumačiti muzikalizovani deo teksta, tako da može da bude smisljeno interpretiran kao tekst. Naravno, pri tome treba imati u vidu da neće sva odstupanja od mimetičkog načina pripovedanja, kao eksperimentalna "nečitljivost" teksta moći da se tumači kao muzikalizacija.

Kako Volf primećuje, problem uviđanja muzikalizacije proizlazi iz same njene osobenosti kao implicitne forme indirektno intermedijalnosti, odnosno forme u kojoj se muzika kao takva ne čuje. Romani i priče, kao verbalni narativi, "prirodno" ulaze u medijski okvir književnosti, a čitalac kada odabere takav okvir onda on nestaje iz njegove svesti. Stoga čitanje teksta kao muzike zahteva

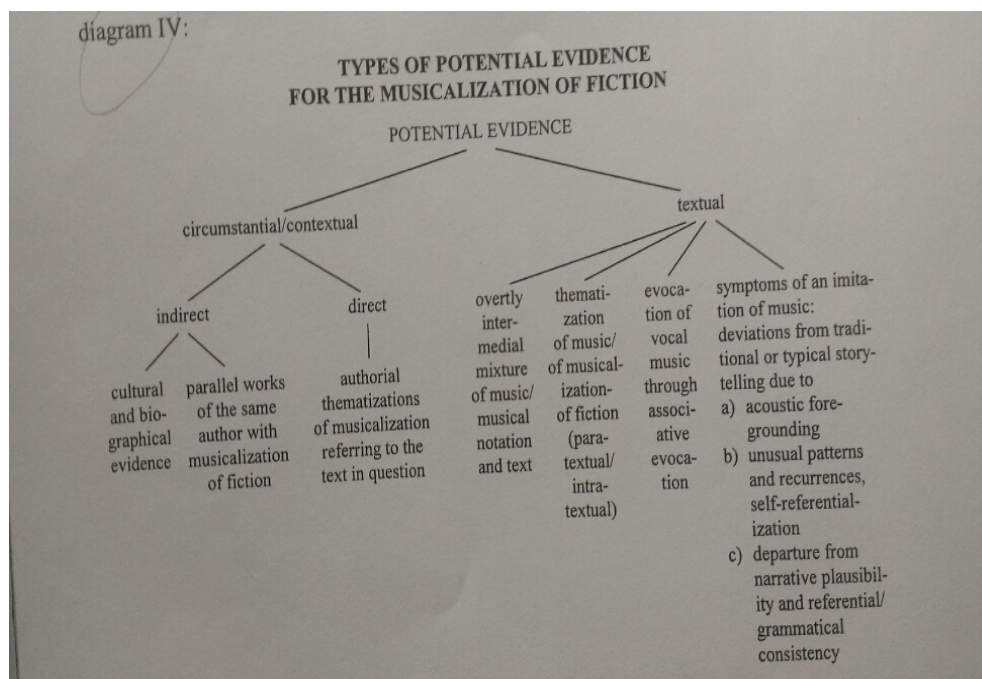
"iskakanje" iz ovako prirodno ustanovljenog okvira i prebacivanje u "neprirodan" okvir, što nikada ne može biti urađeno spontano, a čitačeva prirodna reakcija bila bi okretanje ka najbližem književnom okviru, što je poezija. Sve to ukazuje da se za čitanje teksta kao muzike mora koristiti "snažniji" marker. Volf izdvaja sledeće markere kao korisne za odlučivanje da li je određeno književno delo zaista muzikalizovano.

- a) Specifičnost ili konkretnost tematizacije – u svim slučajevima pojavljivanja, uključujući i paratekstualne, muzički izrazi moraju da imaju značaj koji je veći od pukog "ukrasnog" metaforičnog značenja, odnosno mora da postoji direktna veza s muzikom.
- b) Opseg referentnosti – komentar koji se odnosi na muzikalizaciju može da se odnosi na delove teksta ili na tekst kao celinu.
- c) Frekventnost i obim muzičke tematizacije – kao i kod muzičke imitacije, češća i opsežnija muzička tematizacija ima veću i indikativniju vrednost kao znak muzikalizacije, od nekoliko reči o muzici koje se sporadično javljaju u tekstu.
- d) Specifičnost i funkcija reference – još jedan indikator koji služi kao intenzifikator u domenu tematizacije, ukoliko referenca na muziku ima veću funkcionalnu karakteristiku. Muzičke predispozicije određenog lika u književnom delu manje su značajne od naznaka koje ukazuju na opšte estetske i medijske muzičke reference značajne za delo koje se čita.
- e) Pouzdanost – zavisi od kojeg "govornika" potiču reference - paratekstualne reference su pouzdane, jer prevashodno predstavljaju komentare autora, dok je odmah uz njih intratekstualni narator, a na kraju likovi.

Kako Volf navodi, kao što je to slučaj s pokušajima imitacije muzike, većina indikatora tematskog tipa nisu potpuno pouzdani indikatori muzikalizacije. Na primer, upotreba muzičkog termina u naslovu može da zavara, jer sam tekst na koji se takav naslov odnosi uopšte ne mora da ima bilo kakve odlike navedenog termina, niti muzikalnosti uopšte. Kao i kod imitacije, jedan indikator nije dovoljan, već je potreban njihov spoj kako bi se pouzdanije moglo govoriti o muzikalizaciji književnog dela. Ipak sama tematizacija, kao ni imitacija, nisu dovoljne.

Volf sumira gore navedene indikatore u sledećem dijagramu.

diagram IV:



Značajna za indikatore jeste sposobnost čitaoca da ih dekodira. Volf na sledeći način sumira parametre koji se mogu upotrebiti u određivanju da li je tekst muzikalizovan.

1. Posredni/kontekstualni dokazi I – indirektni/periferni (kulturološki ili biografski) dokazi:

a) Visok stepen određenosti u odnosu na njegovu indirektnu upotrebnu vrednost

b) Visok stepen pouzdanosti u odnosu na nizak stepen pouzdanosti.

2. Posredni/kontekstualni dokazi II – druga dela istog autora.

3. Posredni/kontekstualni dokazi III – direktna tematizacija muzikalizovane književnosti: parametar kao pod 1 a) i b). Najznačajnija je kombinacija određenosti i pouzdanosti u autorovoj interpretaciji dela.

4. Tekstualni dokaz I (koji je značajniji od kontekstualnih dokaza) – direktan intermedijalni spoj. Visok stepen tematske integracije muzičkih delova u verbalni tekst rezultiraće ubedljivijim dokazom nego sporadično javljanje.

5. Tekstualni dokaz II – tematizacija:

a) Visok stepen određenosti i konkretnosti u odnosu na metaforičnost reference na muziku.

b) Primenljivost muzičkih referenci na celokupan tekst ili njegov deo/delove.

c) Specifična auto-refleksivna obeležja/funkcija tematizacije (direktna tematizacija muzičko-književne intermedijalnosti) u odnosu na referentnu tematizaciju.

d) Visok stepen pouzdanosti govornika muzičke tematizacije u odnosu na nizak stepen, a s tim u vezi

paratekstualna i tekstualna tematizacija.

6. Tekstualni dokaz III – evociranje vokalne muzike asocijativnim navođenjem – referenca na poznate, konkretne vokalne kompozicije u odnosu na fiktionalne pesme ili apstraktne ideje pevanja.

7. Tekstualni dokaz IV – indikatori imitacije muzike, kao što je odstupanje od tradicionalnih ili klasičnih narativnih mehanizama i netransparentnost, kao rezultat isticanja akustičnosti, auto-referentnost i devijacije od narativne verodostojnosti, referentnosti i gramatičke konzistentnosti:

a) Visok stepen (akustične) harmonije i/ili emotivnosti u odnosu na njihov nizak stepen

b) Specifičnost impliciranih muzičkih referenci (konkretna muzička dela) u odnosu na uopštene muzičke reference

c) Visok stepen odstupanja od tradicionalnih narativnih mehanizama, što kao rezultat ima netransparentnost teksta, u odnosu na nizak stepen.

Važno je napomenuti da nijedan od ovih parametara nije relevantan kao izdvojen, već njihov značaj zavisi od kumulativnog efekta, to jest prisutnosti više parametara istovremeno. Kako Volf navodi, ne postoji gornji prag za kumulativan efekat, ali postoje neki minimalni zahtevi koji moraju biti ispunjeni da bi se tekst mogao smatrati muzikalizovanim, tj. da bi se tumačenje s aspekta muzikalnosti moglo smatrati svrsishodnim i pouzdanim. Kao prvo, mora biti prisutan dokaz tipa 7 – "Tekstualni dokaz IV – indikatori imitacije" – najmanje jedan od tri glavna indikatora muzikalizacije mora biti prisutan, zajedno s dokazima tipa 1, 2, 3 ili 5 – kontekstualna i, što je poželjno, tekstualna tematizacija muzike. Primenljivost kriterijuma 5 i 7 takođe je neophodna ukoliko želimo govoriti ne samo o pukim muzikalizovanim delovima teksta, već o muzikalizaciji celokupnog teksta (romana ili kratke priče).

Uprkos svemu, kako Volf primećuje, nazvati delo muzikalizovanim književnim delom nije karakteristika koja se ne može osporiti. Nazvati deo teksta, ili pak ceo tekst, muzikalizovanim uvek je tvrdnja koja je otvorena za diskusiju. Muzikalizaciju teksta kao fenomen treba posmatrati ne kao pitanje na koje se može dati odgovor "jeste" ili "nije", već kao kontinuum koji se proteže između ove dve krajnosti. Treba imati u vidu Volfovo zapažanje da je potpuna muzikalizacija teksta nemoguća, jer takav, hipotetički potpuno muzikalizovan tekst, ne bi se mogao smatrati tekstom u pravom smislu te reči, niti bi imao bilo kakvu narativnu upotrebnu vrednost za čitaoca, jer bi njegova recepcija kao književnog teksta bila nemoguća. (Volf, 1999, 71-95)

5. Odnos slike i teksta na primeru romana *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić i romana *Ultramarin / Ultramarin encore* Milete Prodanovića

5.1 *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić

5.1.1 Kratka biografija Dubravke Ugrešić

Dubravka Ugrešić je rođena u Krupi (Hrvatska), studirala i radila na Filozofskom sveučilištu u Zagrebu. Tamo je i završila rusku i komparativnu književnost. Prevodila sa ruskog Danila Ivanovića Harmsa, Borisa Pilnjaka, zanima se za rusku avangardu. U početku je pisala prozu za decu – knjige *Mali plamen* (1976.) i *Filip i srećica* (1978.). Zatim dolazi zbirka kratke proze *Poza za prozu* i takozvani pačvork roman *Štefica Cvek u raljama života* (1981.), koji doživljava i svoju ekranizaciju i donosi popularnost autorki. Autorka ovde počinje da se zanima za trivijlnost svakodnevnog života, za kič literaturu, što će donekle ostati jedna od tema i u drugim romanima. Godine 1983. izlazi *Život je bajka*, a 1989. objavljen je roman *Forisiranje romana reke*.

Ugrešićka napušta Hrvatsku 1993, i odlučuje se na dobrovoljni egzil. Odlazi u Amsterdam, zatim predaje na različitim američkim univerzitetima. Ona je jedna od retkih spisateljica koja se suprotstavila politici nacionalizma na prostoru bivše Jugoslavije i zbog toga je dosta trpela. Autorka počinje da se zanima za temu egzila, nacionalizma i druge tema, što vidimo u eseju *Kultura laži* (1996.), *Muzej bezuvjetne predaje* (1997.), *Zabranjeno čitanje* (2001.) i *Ministarstvo boli* (2004.). Slede *Nikog nema doma* (2005.) i *Baba Jaga je snela jaje* (2008.). Teme kojima se bavi u svojim delima su stalno suprotstavljnje trivijalne kulture visokoj, egzil, odnos sa majkom i mnoge druge. Dobitnica je mnogih prestižnih nagrada, o njoj je takođe dosta pisano i zauzima visoko mesto na evropskoj kulturnoj sceni.

5.1.2 Analiza odnosa slike i teksta na primeru romana *Muzej Bezuvjetne Predaje*

U romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*, odmah na početku, susrećemo se sa prvom i jedinom fotografijom koja korespondira na različite načine sa samim tekstom u ovom romanu. Diskurs slike i teksta u ovom delu je višeznačan i korespondira na više nivoa. Model konceptualne metafore u kojem je već u uvodu bilo reči, o kojem Ištvan Ladanji govori u svom radu pod nazivom *Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić* (Ladanji 2008) pomoći će nam da "mapiramo" i analiziramo neke od ključnih metafora ili opštih mesta vezanih za samu fotografiju postavljenu na početku romana, ali i odnose teksta i same slike. Postavlja se, takođe, i pitanje da li je ova fotografija takođe deo jedne konceptualne vizuelno-tekstualne metafore, dakle, intermedijalne metafore koja se realizuje u svojoj hibridnosti. Kada se postavlja pitanje o dominaciji medija, pitamo se koji od ova dva medija preovlađuje. Sa kvantitativnog aspekta odgovor bi bio da tekst dominira u ovom romanu. Ali reference koje upućuju na fotografiju tri kupačice česte su u romanu, kako eksplicitno, tako i implicitno.

Slika je postavljena na početku romana, ali postavljena je tako da joj se uvek možemo vratiti, a direktne reference na nju pominju se više puta u samom književnom tekstu. Ona je tu postavljena, čini se, namesto beležnice, ili kao neki obeleživač za knjige, na nju se uvek iznova možemo vratiti čitajući roman, da li u mislima, da li vraćanjem na prvu stranu. Radi se, naime, o požuteloj fotografiji tri žene koje se kupaju. Evo i fotografije o kojoj će biti reči:



Pojava ove fotografije nailazi na ponavljanje i uvek nanovo vraćanje slici i motivu tri žene prikazane u knjizi, ali i sam naslov *Muzej bezuvjetne predaje* ukazuje na odnos vizuelne umetnosti, muzeja kao

institucije i mesta gde se izlažu, skladište i čuvaju podaci, umetnička i neumetnička dela. Takođe se u romanu tematizira fenomen fotografije, ali i porodični album, kao i nekolicina savremenih vizuelnih umetnika, naravno, tekst ima i svojih intertekstualnih referenci koje za nas nisu od posebnog značaja u ovom radu, osim u slučaju pozivanja na Valtera Benjamina i Suzan Zontag, Viktora Šklovskog, no, o tome nešto kasnije.

Sledeći citat direktno korespondira sa fotografijom:

"Na mome pisaćem stolu stoji požutjela fotografija. Na njoj su tri nepoznate kupačice. O fotografiji ne znam mnogo tek da je početkom ovog stoljeća snimljena na rijeci Pakri. Riječica teče nedaleko od malog mjesta u kojem sam se rodila i provela djetinstvo. Zamjećujem da fotografiju uvijek nosim sa sobom, kao kakvu fetišnu stvarčicu kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica na vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u mene. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu, skriveni prolaz" (Ugrešić 2002, 17).

Pri kraju knjige, u poglavlju *Was ist Kunst*, javlja se još jedan citat, koji skoro doslovno ponavlja sadržaj upravo navedenog. (Vidi: Ugrešić, 2002, 220-221)

Ova dva čudno, ali sigurno sa razlogom slična citata, oslikavaju princip neobično strukturiranog romana, fragmentarnog, u hibridno umetnutoj fotografiji. Drugi citat počinje isto kao prvi, ali ide dalje, autorka kao da hoće da nas pozove na drugo, ponovno razgledanje fotografije, ali od početka i sa određenom dopunom, odnosno produbljenom vizuelnom analizom.

Roman je strukturiran naizgled haotično, ali posve pažljivo. Imamo četiri "berlinska" poglavlja u kome se priča o muzejima, pohranjivanju svega i svačega, skupljanju svakojakih detalja i rasplinutosti u detaljima u egzilu itd. To su poglavlja na nemačkom: *Ich bin Müde, Guten Tag, Was ist Kunst? Wo bin ich?* Sa druge strane imamo poglavlja: *Kućni muzej, Priče sa diskretnim motivima anđela koji napušta prostor*, kao i *Grupna fotografija*.

Fotografija je umetnuta na početku romana, a čitalac se uvek tokom čitanja njoj može vratiti.

Fotografija se ovde pojavljuje i kao deo stilske postupke, kao refreneca na koju se autorka poziva direktno i indirektno, ona je koncept. (Vidi: Mijatović, 2003, 52)

Aleksandar Mijatovic u svom radu objavljenom u časopisu *FLUMINENSIA* govori o odnosu teksta i fotografije kao o vizuelno tekstualnom novom diskursu, iako bi ovaj odnos nazvao intermedijalnošću, Mijatović u samom uvod kaže:

"U ovom se radu bavimo diskurzom fotografije i odnosom između diskurzivnih figurativnih registara u prirodnom jeziku. Veza između dvaju registara je metafora. Granice diskurza fotografije su jezik fotografije i fotografski jezik. Pojam diskurza fotografije nije puka leksičko-lingvistička činjenica. Niti je on pitanje prevođenja vizualnih kategorija u verbalne. Diskurz fotografije je predmet nove discipline: diskurzivne stilistike. Diskurz fotografije razvija slikovne modele referiranja, uvodi vizualni režim u jezik, i uvlači u prikazivanje dimenziju predočavanja. Posljedica je da se sve ono što se ne može prikazati/iskazati prenosi u polje predočivog/vidljivog. Ustvari, cijeli sustav diskurzivnih ograničenja postaje vidljiv. Slika kao nešto što uzvraća pogled postaje mjesto panoptičkog nadgledanja polja označitelja: glas i pogled se susreću u pismu. Ovakav dvojaki pojam reprezentacije nastojimo opravdati njegovom primjenom na granične fenomene kao što su egzil, nacija, pamćenje i identitet." (Mijatović, 2003, 49-68)

Mijatović dalje govori o ovom diskursu fotografije koji predstavlja kao glavnu strategiju pamćenja, odnosno sprečavanja zaborava i sećanja, zatim razvija ovaj diskurs u dva pravca: fotografski jezik i jezik fotografije.

On smešta fotografski jezik u tzv. "berlinska poglavlja" u kojima je subjekt zaokupljen detaljima, sitnicama itd. nečim kao slučajnim a što traži da bude rastumačeno, interpretirano. Jezik fotografije je po njemu jezik subjekta u kako on dale, parnim poglavljima, gde se konfuzija i opšta "rascepanosti" lišenoj značenja želi uspostaviti zajednočki princip. Mijatović dalje govori:

"Naime, prema Renate Lachmann pamćenje nema samo pohranjivačku, već i proizvođačku funkciju u tvorbi *loci memoriae* za što je potrebna imaginacijska moć. To će reći da pamćenje nije samodiskurzivna djelatnost, već jezične prikazivačke registre priključuje na slikovne registre predočavanja otvarajući u jeziku prostor vidljivog i viđenja." (Mijatović, 2003, 49-68)

Tako egzilant u Berlinu, kada govorimo o ovom romanu, sa jedne strane teži ka zaboravu, a sa druge pamćenju. Pozivajući se na Barta, Mijatović kaže kako fotografija "otvara rezervate i zone viđenja u diskursu" i kaže da one unose svest o prošloj upotrebi predmeta. Treba napomenuti da iz analize ovog

romana vidimo da je autorki itekako poznat rad kako Barta, tako i drugih autora koji su se bavili ovom temom. Ovakvo tumačenje diskursa fotografije dovodi Mijatovića do tumačenja egzila kao pamćenja prve domovine i proizvodnje njenih slika na mestima, samo kako bi se uživalo u boli zbog njenih nedostataka, a da bi se ta trauma ugradila u "subjektivu zamišljenu matricu identiteta". (Mijatović, 2003: 53).

5.1.3 Motiv tri žene

Za početak bismo mogli analizirati motiv tri žene, jer su one predstavljene na slici. Reference na ovu naizgled beznačajna fotografiju su česte i pojavljuju se u više navrata u romanu. Nebojša Jovanović u svom radu *Motiv tri žene u romanu Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić*, piše na zanimljiv način o ovom motivu iz perspektive psihoanalize, dakle, Frojda, Lakana i drugih autora, ali oslanja se i na Barta i Žižeka i mnoge druge. (Jovanović, 2006.)

Ovaj motiv varira i pojavljuje se na više mesta.

"Jednog dana moju je pažnju privukao napadno glasan ženski smijeh. U moru sam ugledala tri vremešne kupačice. Plivale su ogoljenih grudi, uz samu obalu, u malom krugu, kao da sjede za okruglim stolicom i piju kavu. Bile su Bosanke (sudeći po naglasku), vjerovatno izbeglice i medicinske sestre. Kako znam? Prisjećale su se davnih školskih dana, i ogovarale neku četvrtu koja je na prijemnom ispitu pobrkala reči anamneza i amnezija. Reč amnezija i priča o ispitu ponavljana je nekoliko puta i svaki put izazivala je salve smeha. Pritom su sve tri zamahivale rukama kao da čiste mrvicu sa nepostojećeg stola. Najednom je pao pljusak, od onih letnjih kratkotrajnih. Kupačice su ostale u vodi. Načinila sam nesvesni klik, snimila taj prizor zauvek ni sama ne znam zašto." (Ugrešić, 2002, 19)

Motiv tri žene nalazimo i u delu *Umino pero* gde pripovedačica deli stan u Lisabonu, gde je došla da predaje, sa tri Indijke.

5.1.4 Egzil

Biografsko čitanje, kao jedna od mogućih varijanti pri tumačenju ovog dela, mogla bi nam svakako biti od pomoći. Ovaj roman objavljen je prvo u Holandiji, posle odlaska autorke u inostranstvo, u

Amsterdamu 1997, na holandskom jeziku. Ovo nije prvo, niti poslednje delo autorke koje se bavi ovim temama, kasnije će objaviti još romana sa sličnom tematikom. Na slične teme nailazimo i u romanima *Minstrastvo boli* (2004.), *Kultura laži* (1996.), *Nikog nema doma* (2005.), *Baba Jaga je snijela jaje* (2008.). Za ova dela možemo reći da pripadaju fazi Ugrešićkinog boravka u egzilu, ili su bar pisana u egzilu. Motiv fotografije ovde služi prevashodno za problematizaciju gubljenja identiteta i prošlosti. Takođe, pripovedni subjekt ostavlja majku u zavičaju, a time je i gubi. Fotografije su nostalgичna uspomena, ali i nadomeštanje realnosti i pukotine identiteta bivšeg i novog u egzilu. Fotografija uglavnom ukazuje na neprisutnost fotografisanih osoba – referenata, one su ili u domovini, ili u raseljeništvu, ili su umrli. Dakle, fotografija ovde uzima ulogu nadomeštanja nedostataka u novonastaloj životnoj situaciji.

Roman *Muzej bezuvjetne predaje* je pun referenci na traumu izazvanu egzilom u Nemačkoj. Egzil i jeste jedna vrsta traume, a fotografija jeste ono što ljudi često ponesu sa sobom kada idu, svedjedo da li u prinudnu emigraciju, ili dobrovoljnu. "Izbjeglice se dijele na dve vrste, na one sa fotografijama i one bez fotografija, rekao je jedan Bosanac izbeglica" (Ugrešić, 2002, 18). Fotografija je ovde simbol za nešto što ne postoji, izgublenu prošlost, i dokaz o izgubljenom identitetu. U svom radu *Mapiranje egzila na primeru Muzeja bezuvjetne predaje*, Ladanji uspostavlja i analizira više ključnih konceptualnih metafora: on govori o konceptu doma i domovine i problematizovanju istog, zatim o konceptu života kao priče, konceptualnim metaforama smisla, sećanja, prošlosti, o problematizovanju istosti na primeru koncepta ljubavi itd.

Konceptualna metafora egzila ovde se prožima kroz roman: pripovedni subjekt je neko bez doma, neko kome fotografije služe kao inicijatori nostalgije, bolna uspomena i ponovni susret sa traumom, dok muzej i Berlin predstavljaju grad muzeja, mesto za skladištenje. Konceptualna metafora je izrazito pogodna kad se radi o motivima kao što su nacionalnost, rodni identitet, porodica i stoga će nam ona poslužiti za tumačenje aspekta emigracije koji je od krucijalnog značaja za ovaj roman. Po Lakofu, konceptualne metafore se mogu i preklapati, ali uspostavljaju se i po određenim pravilima strukturiranja. To bi smo mogli reći i kad govorimo o motivu ili metafori kofera, ili foto-albuma itd. (Vidi Mijatović 2003, 49-68)

Ovde nailazimo na značajan motiv morskog slona Rolanda uginulog 1961. Vitrina u berlinskom zoološkom vrtu u kojoj su postavljeni svi predmeti koje je ovaj morski slon progutao čine se neobično važni, a sa druge strane beznačajnim. Ovaj motiv vitrine je i suštinsko načelo poetike ovog romana gde

autorka govori o skladištanju i prikupljanju kao i čuvanju svega što se zbilo u nečijem životu ili istoriji.

"U berlinskom zoološkom vrtu, pored bazena sa živim morskim slonom, stoji neobična vitrina. Pod staklom se nalaze predmeti nađeni u trbuhu morskog slona Rolanda koji je skončao život 21. kolovoza 1961. ili točnije: upaljač roza boje (...) Više očaran nego zgranut, posjetilac stoji pred neobičnom izlošcima kao pred arheološkim iskopinama. Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit apetit Rolanda), pa ipak ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti među sobom uspostavili tananije veze. Uhvaćen u tu misao posjetilac nadalje pokušava uspostaviti neke značajske koordinate, rekonstruisati one povijesne (pada mu na primjer, na pamet da je Roland uginuo osam dana nakon podizanja berlinskog zida), i tomu slično. Na sličan bi način čitalac trebalo čitat roman koji stoji pred njim. Ako mu se učini da među poglavljima nema smislenih i čvrstih veza, neka bude strpljiv, veze će se postepeno uspostavljati same. I još nešto; pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi nekom eventualnom hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije čitalaca." (Ugrešić, 2002, 9).

Emigrant ne gradi svoj identitet u odnosu na novu sredinu u kojoj se našao, nego želi da dokaže da on nije ono što ljudi koji ga vide u toj novoj sredini misle o njemu. Ali je takođe neko ko je bez korena, ko pokušava biti kosmopolita. Upravo fotografije stoje kao dokazi njegovog prošlog života, ali uskladištenog u muzej. Egzil je prepoznat dakle kao posebno stanje "Te male četvrtaste činjenice, pečati u pasošu nagomilavaju se i u jednom trenutku pretvaraju u nečitljive linije." (Ugrešić, 2002, 149) "Egzil je neka vrsta paranoje, rekla sam – Zato treba paziti da sa sobom uvek imamo adapter – da ne bismo pregorjeli, dodala sam šaleći se." (Ugrešić, 2002, 147)

Spisateljica se takođe identifikuje sa kolegama umetnicima i piscima kao što su Šklovskij, Benjamin, Nabokov, ona govori o njima kao emigrantima. Pojam slike i moć da se nešto vidi igra važnu ulogu u precipranju sveta. Autorka ilustruje to na sledećem citatu. Dakle, ono što ne vidim nije tu, ono što vidim je tu. "Ta najelementarnija dječija igra, koja je usađivala u svijest pojmove – ima me, postojim (dakle, vidim) – i nema me, ne postojim (dakle, ne vidim) imala je i svoju nešto odrasliju verziju" (Ugrešić, 2002, 44). Jasmina Lukić, oslanjajući se na književno-antropološki pristup Maria Cesarea, preuzimajući motiv putovanja i izmeštanja iz jednog sistema u drugi, analizira upravo temu egzila. Lukić doživljava egzil kao određeni oblik putovanja i izmeštanja kojim se dovode u pitanje zadati okviri istosti i drugosti. Ovo izmeštanje dovodi do egzilantskog iskustva pisanja, ali i poimanja sveta

kao "fikcionalizacije neposredne stvarnosti". (Lukić, 2006, 461). Na osnovu Cesareove teorije, Lukić smatra da ovo pitanje drugosti i novog identiteta tj. njegove konstrukcije "nije geografsko pitanje, već institucionalno: institucije čine osnovu postojanja svijeta koji je drugačiji od onoga koji mi prepoznamo kao svijet istoga" (Cesare 2002, 162, citira Lukić 2006, 462). Ovde dolazimo i do termina "muzej" (koji se nalazi i u samom naslovu ovog romana) i predstavlja jednu instituciju u kojoj se izlaže nešto što je prošlost. Na osnovi Cesareove teorije Jasmina Lukić dalje egzil posmatra kao putovanje na kojem je "egzilant primoran da opoziciju isto/drugo promišlja uz dvostruki unutaršnji obrat."

"Kao putnik u novom svijetu, on svoju istost – svoje ranije stečeno kulturno iskustvo – donosi sa sobom u novi svijet koji jest drugost. No, njegova istost činom egzila zapravo biva dokinuta, iza nje više ne postoje institucije koje ju legitimiraju. Stoga je egzilant, lišen legitimizirajućega institucionalnog konteksta, zapravo u poziciji drugosti u odnosu spram svijeta koji napušta jer ga više ne prepoznaje kao svoj, i u odnosu spram svijeta u koji dolazi i kojemu se, kao svijetu Istoga mora prilagoditi." (Lukić 2006, 463)

Ovaj dvostruki obrt dovodi do "fikcionalizacije stvarnosti", jer je predhodno iskustvo postalo nelegitimno, pa se to "fikcionalizira u formi sjećanja", a novi svet, "samom svojom drugošću, predstavlja se kao jedna vrsta fikcije." (Lukić 2006, 463).

Kada se radi o temi egzil u romanima Dubravke Ugrešić značajni su i stavovi Andree Zlatare koja govori o egzilu i azilu, gde je egzil stanje iz kojeg Ugrešić govori tj. piše, a azil stanje u kom autorka pronalazi svoje pripovedanje. Zlatare se poziva i na stanovište Edvarda Saida po kojem egzilanti postaju često pisci jer im je nova stvarnost toliko čudna da je doživljavaju kao fikciju. (vidi: Zlatare 2004, 135) "Egzilant-pisac svoj prostor ima samo u svom vlastitom pisanju, pisanje je njegov azil u egzilu." (Zlatare 2004, 135) Da parafraziram Ugrešićku, nemaš album – ne postojiš, ili nemaš fotografiju – ne postojiš. Tako je i sa rodbinom, prijateljima kada se neko nađe u egzilu, ako ih ne vidite, oni za vas kao i da ne postoje, i obrnuto.

5.1.5 Motiv muzeja

Mišel Fuko definiše muzej kao tipičnu instituciju za epohu moderne, koja je u svom otelotvorenju "heterotop". Pod ovim Fuko podrazumeva jednu instituciju koja želi pod svojim krovom da okupi

vreme ili vremena na jednom mestu. Tako se, jednostavnim jezikom rečeno, umetnosti na jednom mestu paralelno postavljaju. (Fuko, 1992, 34-48)

Alaida Asman produbuljuje ovu teoriju:

"Die Formulierung "Speicher des Gedächtnisses" legt die Vorstellung von einer gezielten Sammlung, Konservierung und Aufbewahrung von Wissen und Können an dafür eigens eingerichteten Orten nahe. Speicher des Gedächtnisses hat es in diesem Sinne nicht zu allen Zeiten gegeben. Das Archiv als Basis für Geschichtsforschung zum Beispiel und das Museum als Ort bürgerlicher Wissens-, Geschichts- und Kunstvermittlung, sowie die Bibliothek als Ort eines allgemein zugänglichen, öffentlichen Wissensortes reichen nicht vor 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Sattelzeit und Verbürgerlichung der Kultur zurück. Das Britische Museum zum Beispiel wurde 1759 gegründet und erhielt seine Organisationsstruktur erst im Jahre 1860; der Louvre wurde 1793 zum Musée Nationale proklamiert, dessen königliche Kunstsammlungen damit für die Allgemeinheit geöffnet wurden" (Assman 2001, 45).

Dakle, podimo od Alaide Asman i drugih teorija o medijima u kulturnom sećanju. Ako stvari posmatramo iz ovog konteksta, muzej bi mogao da bude mesto gde se pohranjuju mediji, gde se skladište sećanja, a ona su ipak u nekoj instituciji, nisu na ulici nisu na otvorenom i javnom mestu. Emigrantska trauma je uskladištena. Autorka ovim romanom postavlja pitanje položaja i identiteta ne samo ljudi u egzilu nego pitanje identiteta ljudi iz bivše Jugoslavije. Ko sam ja kada sam rođen/a u jednoj, živim u drugoj, a umreću u trećoj državi?

Današnja civilizacija ima neobičnu potrebu za skladištanjem i pohranjivanjem svega, gotovo manično. Ali kada su neke stvari uskladištene one nisu u upotrebi, one su sklonjenje na stranu. Sličan odnos postoji u ovom delu i sa pripovednim subjektom i drugim epizodnim likovima. Autorka se više puta poziva na muzej, i dela drugih umetnika. Kada smo već kod skladištenja, zanimljiv je deo gde Ugrešićka piše o ruskom konceptualnom umetniku Kabakovu.

Motiv morskog slona Rolanda čiji su ostaci postavljeni u vitrini zoološkog vrta predstavljaju deo koncepta povezanog sa stukturom romana. Nešto što je bilo u jednom živom organizmu sada je izloženo kao u muzeju. Naizgled beznačajne stvari, ali sve zajedno na jednom mestu čine jednu celinu. Autorka spominjanjem datuma uvodi i istorijsku paralelu sa zidanjem Berlinskog zida 1961. Tako se

naizgled beznačajno i istorija susreću u jednoj vitrini, u jednom muzeju.

5.1.6 Motiv obiteljskog albuma

No, pored gore navedenog poetološkog "uputstva" nailazimo i na još jedno vrlo važno poglavlje – *Poetika obiteljskog albuma*. Ono započinje citatom iz knjige Suzan Zontag *O fotografiji*. "U ovom trenutku vreme je nostalgично, a fotografije aktivno podstiču na nostalgiju. Umjetnost sumraka (...) same fotografije su memento mori. Snimati fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, povredljivosti promijenljivosti neke druge osobe" (Ugrešić, 2002, 27).

U današnje vreme, kada skoro sve porodice imaju tradiciju porodičnih albuma, svesni smo fenomena autobiografije smeštene i prezentovane u porodičnim albumima. Slike nam govore o nama samima, ali i o našim precima. Doduše, selektivno. Priče nadopunjuju fotografije kao dokumente, kao svedočanstva. Autorka je ovaj fenomen pretočila vrlo vešto i u književni tekst, i realizovala ga kao poetološki metod. Nakon priče o svojoj porodici, Ugrešićka dodaje i nekoliko značajnih delova u kojima govori o svojim doživljajima fotografije. O skupljanju fotografija govori se kao o trendu: svi pristojni ljudi imaju foto albume oni ne smeju da stoje u kutiji. To je koncept savremene precepcije čoveka. Svi smo svedeni na jednu fotografiju koja govorio o nama. "Fotografija je svođenje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadratić. Fotografija je naša mjera svijeta. Fotografija je i uspomena. Pamćenje je svođenje svijeta na kvadratiće. Uvrštavanje kvadratića u album je autobiografija." (Ugrešić, 2002, 49)

Fotografija je, dakle, sve: sećanje, nostalgija, dokument koji nadopunjuje našu biografiju, ali i prazninu naše rascepljenosti, rastrgnutosti u beskorenom stanju egzila, između ostalog je i neka vrsta "melema". Fotografija je jedan od važnih medija u kojima vidimo sebe, ona je naša identifikacija. Usled manjkavosti lične biografije, Ugrešićka nadopunjuje svoju biografiju fotografijama.

"Razgledajući fotografije u albumima zamjećujem simetriju između fotografija i pamćenja. Tamo gdje prestaju naše zajedničke fotografije (i počinju moje slike iz škole, moje slike đачkih ljetovanja, moje slike s mojim prijateljicama) prestaje zona sećanja. Nadalje kao da ništa ne pamtim. Kao da su samo zajedničke fotografije garancija kakvog takvog prisećanja." (Ugrešić, 2002, 39).

Vratimo se i na podelu iz poglavlja 3.5 u kome Jens Ruhac govori o ulozi fotografije kao delu kolektivnog sećanja u sferi privatnosti. Dakle privatne i amaterske fotografije igraju takođe ulogu u kolektivnom sećanju. Tehnološki razvoj i masovna prodaja fotoparata dovela je do masovne upotrebe fotografije i stvaranja ličnih, porodičnih albuma, ali i amaterske fotografije. Porodični albumi mogu takođe preći i u javne fotografije, tj. pojave kao dokument ili nešto slično tome. Ako se, recimo, privatna porodična fotografija neke poznate osobe objavi u nekim od javnih medija, ona postaje deo kulture. Tako i ova slika tri kupačice koja je možda bila privatna, publikacijom u ovoj knjizi postaje predmet javne rasprave. Ona nas navodi da sudelujemo u jednom sačuvanom momentu i daje nam utisak putem "traga" (možda i lažnog) da sudelujemo u privatnom životu autorke.

Motiv majke je u Ugrešićkinim romanima jedan od ključnih, te tako ni u ovom romanu ne izostaje. "Jednom sam u albumu zamjetila mali triptih, tri njezine fotografije poredane jedne do druge. Na prvoj je mogla imati dvadesetak, na drugoj tridesetak, na trećoj četrdesetak godina. Izvan triptiha, ležala je njena najnovija fotografija. – Strašno sam ostarjela jel da? Nisi, rekla sam." (Ugrešić, 2002, 83). Kao što smo već rekli, sa emigracijom i svojim albumom pripovedni subjekt nosi i sliku majke koju je ostavila kod "kuće".

Rolan Bart u *Svetloj komori* govori o svojoj majci, ali nakon njene smrti; kod Ugrešićke se ovde radi o strahu od smrti. Fotografija, dakle, majku čini još živom, doduše u hronologiji gore spomenutog triptiha. On govori o tome da je fotografija istorija, gledajući slike svoje majke, postavlja sebi suštinsko pitanje: da li sam je poznavao? Gledajući te fotografije Bart kaže: "to je ona – ne to nije ona, bilo mi je bolnije nego reći pred nekom drugom (fotografijom) ne to nije ona!" (Bart, 1993, 62, 63). Naravno, jedan od ključnih citata koji se pojavljuje u velikom broju istraživanja o fotografiji jeste: "U osnovi, ono što ciljamo u fotografiji na kojoj sam ("namisao" po kojoj gledam) jeste smrt. Smrt je eidos te fotografije" (Bart, 1993, 53). Biti fotografisan znači ili biti živ, ili mrtav. Fotografija je po Bartu zaustavljanje našeg života u jednom trenutku, a samim tim i smrt, jer je taj trenutak prošao. Čak i ako je čovek fotografisan, fotografisan je u datom momentu, a taj momenat više ne postoji. Po Bartu je to trauma za čovečanstvo koja se neprestano ponavlja. Mogli bi smo reći da autorka sa svojom poetikom o foto albumima doživljava majku kao "učiteljicu", kao nekog ko strukturira ukoričene albume, slaže ih, tako da i spisateljica na kraju – kao majka fotografije u foto albume – slaže poglavlja u svom romanu. "Mama je vremenom ipak uspela "zavesti red" u albumima. Najviše mi se svidio album sa fotografijama koje je daleke četrdeset i šeste donijela sa sobom. Odbacivši vrpce sa sebe, snop žućkastosmeđih fotografija sada se raširio po albumu u svojoj patinastoj lepoti." (Ugrešić, 2002, 33)

Autorka svesno "razotkriva" sebe, i cela estetika pisanja i motiva koketira sa kičom i amaterizmom. Autorka je svesna kiča, ali ga ipak kopira, uzima za poetiku. Ona govori o kič predmetima, o ljubavnim romanima, pa tako i o foto albumima, ali u odnosu na autobiografiju. Interesantna je paralela koju uspostavlja autorka između pisanja autobiografije i fotoalbuma.

"I album i autobiografija su već po samoj svojoj prirodi amaterske dijelatnosti, osuđene u samom početku na neuspjeh i drugorazrednost. Naime, samim činom slaganja fotografija u albume upravlja naša nesvjesna želja da se pokaže život u svoj njegovoj raznolikosti, a život je u životu (dakle, u albumu) sveden na niz mrtvih fragmenata. I autobiografija ima sličan problem tehnologiji pamćenja" (Ugrešić, 2002, 47).

5.2. Odnos vizulenog i teksta na primeru romana *Ultramarin* / *Ultramarin encore* Milete Prodanovića.

5.2.1 Kratka biografija Milete Prodanovića

Prodanović je rođen 1959. u Beogradu. Studirao je slikarstvo i arhitekturu u Beogradu, a njegov otac je takođe bio slikar. Imao je do sada oko četrdeset samostalnih izložbi. Piše eseje o vizulenoj umetnosti, likovnu kritiku i prozu. Član je redakcije časopisa *Boegradski krug* i *New Moment*. Kada je proza u pitanju, objavio je: *Večera kod Svete Apolonije* (1984.), *Novi Klini* (1989.), *Putopisi po slikama i etiketama* (1993.), *Pas prebijene kičme* (1993.), *Nebeska opera* (1995.), *Pleši čudovište na moju nežnu muziku* (1995.), *Crvena marama sva od svile* (1999.), *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* (2000.), *Vrt u Veneciji* (2002.) i *Eliša u zemlji svetih šarana* (2003.). Objavio je zbirku putopisnih fragmenata *Oko na putu* (2000.), knjigu eseja *Stariji i lepši Beograd* (2001.) i zbirku poezije *Mijazma* (1994.). *Ultramarin*, *Ultramarin encore* (2010.). Pisao je eseje o ratu, posleratnoj kulturi i putopise. Kao što vidimo, putopis je jedna od tema koja se pojavljuje sukcesvino u njegovim romanima, pa i u poslednjem *Ultramarin*.

5.2.2 Odnos vizuelnog i teksta na primeru romana *Ultramarin* / *Ultramarin encore*

Ovde možemo reći da se radi zapravo o dve knjige: jednom romanu u podnaslovu *Roman bez slika* i drugoj knjizi *Roman bez reči*, u kojoj su fotografije ispod kojih su citati, koji se u prvoj knjizi odnose

na slike u drugoj knjizi. Ove dve posebno odštampane knjige tako čine jednu celinu, a između njih su uspostavljene jake intermedijalne veze. Ova dva "romana" mogu se čitati na više načina: kao roman putopis, kao autobiografski esej, kao autobiografski pikarski roman, pa čak i kao monografija. Ova dvostruka naklonost ka drugačijim medijima ukazuje na kompleksnu prirodu Milete Prodanovića kao autora, u kojoj preovlađuju vizuelna i pripovedna dimenzija.

Ovo nije prvo delo ovog autora u kome se pojavljuju ove (dakle, vizuelne i literarne) intermedijalne veze. Već u romanu *Putopisi kroz etkete i slike* (1993.) vidimo raspolućenost između dva medija. Roman očekuje aktivnog čitaoca, koji će procenjivati, prosuđivati, poznavati istoriju umetosti, ali i biti upućen u istoriju i političku situaciju. Takođe, polazeći od teorije, Rajevski postavlja pitanje da li se svaka od ove dve knjige može čitati odvojeno, i ako može, koja je dominantnija i koja je "izvornik", ako ne koju prvo treba pročitati. Dakle, roman bez slika, ili roman bez reči?

U romanu bez slika autor se služi ekfrazama (ali ne samo ekfrazama, već i referencama na druge slike, koje su veoma kompleksne) i opisima koji direktno upućuju na slike objavljene u delu *Ultramain encore*. A sa druge strane, u *Ultramarin encore*, ispod slika, poput neke posvete ili detaljnijeg opisa, stoje delovi iz obe knjige. Razlika između teksta i slike, odnosno muzike, jeste to što je književnost linearna i mi pri čitanju dela moramo pratiti hronološki sled reči i rečenica u ovom romanu. Ali slike umetnute ili postavljene u posebno odštampanoj knjizi stalno nas prekidaju, a tekstove koji stoje ispod njih možemo ponovo čitati, a oni se u tom kontekstu (dakle, ispod slike tj. fotografije) čitaju na potpuno nov način. Ovo je jedan veoma interesantan postupak kako autor može "naterati" čitaoca da ponovo pročitata segmente iz romana bez slika u ovom slučaju, prvi put u sklopu teksta, a drugi put u podnožju slike, gde ta ista rečenica dobija potpuno novo značenje. Novo značenje, jer je u intermedijalnom odnosu sa slikom i korespondira sa njom i sa druge strane stoji izdvojena u odnosu na tekst i tako u svojoj samostalnosti prikazuje se u posebnom (novo) naglašenom, pa i poetskom obliku.

Ovaj roman je, takođe, po tematici još jedan u nizu u srpskoj književnosti (i ne samo u srpskoj nego i južnoslovenskim literaturama) koji se bavi problemom i preispitivanjem teme oca. Ovo je jedna kulturološka opsesija srpske književnosti. Nadovezujući se na Danila Kiša, Nikolaidisa, Albaharija i mnoge druge, roman preispituje odnose oca i sina, uloge oca, pitanje muževnosti i političke uloge u odnosu oca i sina, uloge između učitelja i učenika. Evo kako pisac govori o poetici stvaralaštva i slikarstvu svog oca: "Verujem da je otac barem u jednom periodu svog života bio razapet između dve magije: muzike i stvaranja, slikarstva. Zato se trudio gde god je mogao da ih nenametljivo ukrsti." (Prodanović, *Ultramarin*, 2010, 42).

"Duboko je osećao da svaka boja koju nanosi na platno ima svoj muzički ekvivalent" (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 37).



Iz ovog citata vidimo da je i pisac, a kroz prizmu svog učitelja, tj. oca, itekako svestan intermedijalnih relacija koje se neminovno uspostavljaju između različitih umetnosti. On piše ovaj roman iz perspektive akademskog, obrazovanog umetnika, i očekuje takvog čitaoca. Konstruktivna metafora ovog romana jeste putovanje, tj. tranzicija, koje je slika stanja duha. Ovaj roman preispituje ulogu umetnosti u savremenom društvu, baš kao i roman Dubravke Ugrešić, samo na drugi način. Prodanović se bavi odnosom umetnosti i turizma i eksploatacije umetnosti u političke svrhe u savremenom društvu. Ključna metafora bi ovde mogla biti "*Bildungreise*" napisana takođe kurzivom u romanu. Ceo roman je, dakle, jedno "*Bildungsreise*", sećanje na prvi odlazak sa ocem u Italiju (Toskanu i Umbriju) i ponovno dugo putovanje koje pripovedni subjekt nakon više godina obavlja u slavu sećanja na preminulog oca, kao jedan memento mori. Ovo delo je kao pospremanje očevih posmrtnih ostataka iz ateljea. Otac Milete Prodanovića je i bio slikar, a i sam autor je i slikar, tako da ove naklonosti ka vizuelnom nisu samo deo fikcije romana, već deo piščeve biografije. Iz prostorne perspektive gledano, atelje igra važnu ulogu, on je, kako pisac kaže, "kubni" prostor u kome sve počinje i iz njega se kreće dalje u svet, na proputovanja u sećanja. To je očeva teritorija. Baš kao i ostali, pisac nakon smrti oca mapira tačke (možemo reći i slikama, mapama i dokumentima) u prostoru i vremenu u kome se dešavao i dešava njegov život. Roman podseća i na izveštaj, odnosno putopis potkrepljen detaljima.

5.2.2 Klasifikacija slika

Kada se radi o fotografijama koje su u *Ultramarin Encore* možemo ih podeliti u tri skupine.

1. Prva grupa je ona u kojima fotografije služe kao svedočanstvo i trude se da nešto dokumentuju i prikažu nešto što zaista postoji, one su tu da demistifikuju fikciju i fantastično u romanu. One se pojavljuju poput reda vožnje, ili čuvene šivaće mašine marke "Singer", kao kod Kiša, i njihova funkcija jeste da potkrepe i uvere čitaoca u verodostojnost autorovog pripovedanja. Kod Milete Prodanovića su to uglavnom razglednice, katalogi izložbi, isecci iz knjiga, itd. Ali i reprodukcije slika čuvenog slikara Piera dela Frančeske. "Čim je usvojio latinicu dečak je prisvojio *Likovnu enciklopediju*" (Prodanović *Ultramarin*, Beograd 2010, 58). Završetkom ovog citata autor razotkriva svoje izvore dokumenata koje će uvoditi u delo, ali i mapira tačke svojih izvorišta.



Ispod slike stoji citat iz *Ultramarin* (Roman bez slika) "Na linijama predviđenim za adresu, napisanim dečjim rukopisom stoji ubeležen davni datum jednog letnjeg meseca" (Prodanović *Ultramarin encore*, 2010, 14,15).

1b) Ovde bi valjalo napraviti podgrupu znakovnih signala, logoa. Dakle, tu je znak mišelina, citroena, tablica automobila kojim autor putuje na svoje "Bildungsreise". Ovi znakovi svima čitljivi za pisca dobijaju intimno značenje i on nam ukazuje na njegove vizualne doživljaje istih koji su se nalazili svuda u njegovom okruženju.

Evo fotografije iz ove grupe :



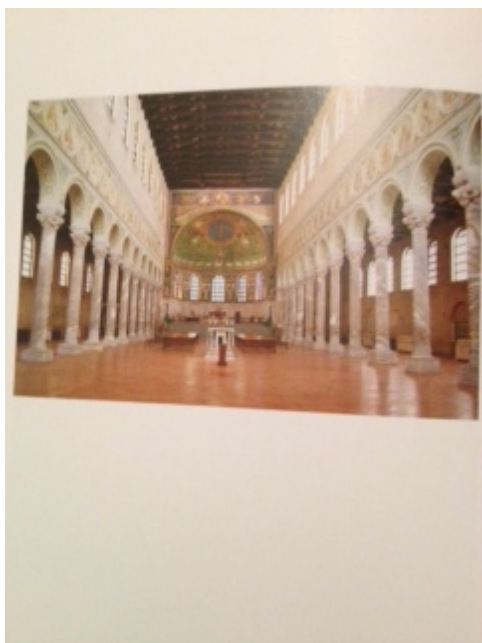
"Tako je crni dorat, zaustavljen u galopu, smešnog Mišelina."

Ovde vidimo ilustrovani primer zaštitnog znaka firme "Mišelin" i "Mustang" koje je autor ilustrovao u svojoj knjizi *Ultramarin encore* (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 23).

Tako, recimo, ispod slike znaka "Sitroen" stoji takođe "Sitroenovim simbolom koji tako jednostavno i ubedljivo pokazuje pravac prema nebeskim sferama." (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 4)



2. Druga grupa su fotografije ili mape kao prostorna svedočanstva. To su najčešće fotografije zgrada, spomenika i slika, soba i hodnika, koje nas opominju na prostorno prisustvo autora na tim mestima. Ovim postupkom čitalac postaje saputnik, jedan putnik u "turističkoj grupi", ili jedan saučesnik putovanja. Na ovaj način autor uvodi i čitaoca na prostornu teritoriju na kojoj se odigrava njegovo duhovno i pragmatično "Bildungsreise". Tako čitalac uspostavlja svoju prostornu mapu na kojoj su takođe mape, fotografije crkvi, puteva, prevoznih sredstava, zatim dela renesansnih majstora, naročito Piera dela Frančeske itd. Teritorijalno gledano, ovo putovanje se retroaktivno odigrava na prostoru bivše Jugoslavije i Italije, i to od vremena odrastanja autora do trenutka u kome je nastajao roman. Ovaj fenomen lako možemo povezati sa pojmom umreženih metafora (a naročito opštih mesta za vreme bivše Jugoslavije i ratnih trauma).



"Kadar je simetričan, redovi mermernih stubova, savršeno isklesanih velikih valjaka, vode pogled prema sedištu, širokoj oltarskoj apsidi ukrašenoj mozaicima" (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 110).

3. Treća grupa su, nazovimo ih tako, fotografije koje predstavljaju "intermedijalne metafore", ako se pozovemo na termin konstruktivne metafore Lakofa (intermedijalne metafore su metafore u kojima se spajaju jedna slika, reč, ili muzika, ili bilo koji drugi medij, koji je u neophodnom odnosu sa nekim književnim tekstom). Ova metafora se može pojavljivati u svim kombinacijama između jednog ili više medija, ali najbitnije je da je to jedan literarni postupak koji je neodvojiv od drugog medija i samo u

odnosu sa njim predstavlja jednu, da kažemo, "stilsku figuru" tj. intermedijalnu metaforu, jedno umetničko sredstvo izražavanja. Evo primera kod Milete Prodanovića:

Dakle, imamo jednu sliku koja korespondira sa jednom rečenicom u tekstu i tekst je postavljen ispod slike, te samo u tom zajedničkom kontekstu možemo doživeti ovu metaforu, a tekst ispod pojašnjava sliku i ovaj lucidni doživljaj autora.



"*membra districta* sabirala su se u ozarenu kakofoniju koja se zajedno sa drvenom kabinom lifta, uzdizala kroz svetlarnik" (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 12).

Ili, ako već govorimo o ovoj metafori, možda je još bolji primer fotografija kamena ili pigmenata boje ultramarin takozvanog *lapis lazuli* kamena koji predstavlja, osim naslova, i lajt-motiv ovog romana. Ultramarin je plavetnilo, a plavetnilo je simbol neba ili mora, beskrajnog prostranstva, mesto gde je sad otac. Ova boja povezuje ova dva sveta.

Naziv romana je važan za tumačenje celokupnog dela, što nije retka pojava u postmodernoj književnosti. Ultramarin se pojavljuje kao lajt-motiv, kao sećanje na oca, kao materijalni dokaz u kamenu lapis lazuliju. Ona predstavlja onostrano. Takođe se nalazi na freskama, i deo je kulturne tradicije. Ultramarin je u nebu i moru. Ultramarin se pojavljuje i na nekoliko slika. Gotovo naučno-popularnim stilom fotografije biljke iz koje se dobija ova boja, ili kamen, susrećemo se sa vizuelnom metaforom, dokumentom, i intermedijalnom metaforom u kontekstu sa samim naslovom ovog dela.



Ispod slike stoji: "Najkvalitetniji lapis lazuli potiče iz krečnjačkih sedimenata u dolini reke Kokače, u Badastanu, na planinskom i nepristupačnom severoistoku Avganistana" (Prodanović, *Ultramarin ecnore*, 2010, 60).

Pored lucidnih opažanja i uvođenja plave boje kao lajt motiva, autor govori o ultramarinu i u naučno-popularnom stilu. "Otac, naravno, neće pročitati $(\text{Na}, \text{Ca})_8 (\text{AlSiO}_4)_6 (\text{S}, \text{SO}_4, \text{Ci})_{1-2}$ " (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 61). Pored toga, on "ubacuje" i fotografiju biljke od koje se pravi pigment za ovu boju, i navodi njen latinski naziv. Ali govori i na drugačiji način o ultramarinu.

"Stari svet nije imao naklonosti prema plavoj boji, otac, posle nedeljnog ručka, čita iz neke knjige. Voleo je da čita naglas, malo bi se ispravio u fotelji visokog naslona, na tren bi ličio na propovednika, nekog ko okupljenoj kongregaciji izlaže važnu poslanicu!" (Prodanović, *Ultramarin*, 2010, 81).

I na kraju autor doživljava plavu boju i kao nešto apstraktno, nešto povezano sa nebom i plavetnilom, nestankom oca i smrću. Ispod slike neba stoji: "Konačno, otac se sasvim stopio sa tom ugušćenom nevidljivošću koja se iskazuje kao plava boja, nestao u njoj" (Prodanović, *Ultramarin encore*, 2010, 63).

Autor kao da je svestan u ovom intermedijalnom postupku u svom delu blizine filma kao medija. Dakle, ovaj roman je možda i kao nemi film, gde naraciju prate slike u sva ova tri gore navedena oblika. I baš zato što je svestan ove blizine, on na nekoliko mesta govori o odnosu filma i slikarstva, o svom, ili doživljaju filma iz očeve perspektive. Roman prate slike u nizovima koje se mogu čitati, odnosno posmatrati i kao usporeni film ili nizanje dijapozitiva uz propratni tekst. Nešto poput "polufilma".

"Umetnost nije nikakvo nabranje, to je način postojanja. Rukopis nije košulja koju menjamo, rukopis je koža.... Sve su priče klišeji, nemaju onaj ritam, dinamiku koju nosi život. Tada bi mi ukazao na još jedan razlog zbog kojih nije voleo kinematografska dela: Ona su sabijanje ritma života, stvarane novih sinkopa, oni su ubrzanje. U književnosti, u romanima koji su najčešće takođe *kompresija* mogao je da bira svoju stazu, da određuje brzinu čitanja i saobražava je sa

onim što je smatrao poželjnom dinamikom" (Prodanović, *Ultramarin*, 2010, 89).

Registracija "Sitroena" pojavljuje se ikonički više puta u tekstu. Ona je prikazana kao broj sa petokrakom u sredini, koji predstavlja registarski broj jednih kola jedne države koje više nema. Ali prevozno sredstvo je takođe neophodno "tehničko pomagalo" kako bi se samo putovanje obavilo, makar u praktičnom smislu. Tako je automobil sredstvo transporta, ali i istorijski fakt, koji predstavlja nostalgiju za jednim vremenom.

Relacije sa masovnim medijima su takođe prisutne, tu vidimo jednu fotografiju scene sa TV-ekrana:



"Ćutao je naspram tog lažljivog televizora, zato što je bio nemoćan, zato što se rušila vizija sveta, koju je mukom gradio, ona gde sve stvari, sve pojave, traju u nekoj vrsti metafizičke ravnoteže."
(Prodanović, *Ultramarin*, 2010, 20).

Prodanović okrivljuje masovne medije i proziva ih ubacivanjem fotografija, demistifikuje novinarsko-reporterski stil, koji predstavlja svakodnevni deo naših vizuelnih iskustava. Manipulacija medijima je takođe i jedan od važnijih motiva u ovom romanu. Ovde se približavamo teoriji sistema beleženja (Aufschreibesysteme) Fridriha Kitlera. Naravno da su mediji imali veliku ulogu kada se govori o ratu devedesetih sa već spomenitih prostora. Mediji očigledno imaju i veliku ulogu kada se radi o kolektivnom sećanju. To se može primeniti na veliki broj romana objavljenih nakon rata u bivšoj Jugoslaviji, a ovde, evo, i na fotografiju TV-ekrana.

Ako govorimo o tehničkim, aparativnim medijima, aparat se ovde takođe spominje, a fotografije kao svedočanstva priložene su na više mesta.

"Ako je sudeći po fotografijama izgledalo bi da je svet u mom najranijem detinjstvu, tek počeo da se upoznaje sa fenomenom boje. Na snimcima sam uglavnom sa majkom, u pozama koje su se u skoro dva stoleća istorije svetlopisa izgradile kao stereotipi (...) taj fotografski matrijarhat potiče najvećim delom otud što je aparat bio najčešće u očevim rukama." (Prodanović, *Ultramarin* 2010, 54).

Otac je ovde stvaralac posmatrač, majka i dete objekat. "I dok se čovek približava Asisiju polako shvata da su slike pohranjene u svesti bolje od svake fotografije." (Prodanović, *Ultramarin* 2010, 55) Pisac ne samo na ovom mestu, već na više mesta, diskutuje sam sa sobom o ulozi fotografije, pohranjivanju istih, upoređuje ih sa slikama u svesti. Ovde takođe, kao i kod Ugrešićke, a po uzoru na Ruhaca, imamo primer fotografije kao privatnog medija, koji igra ulogu u kolektivnom sećanju. Dakle, imamo porodičnu fotografiju koja postaje nešto javno, jer je umetnuta u tekst ovog romana objavljenog 2010. godine.

6. Odnos muzike i teksta u romanu Barbare Marković *Izlaženje* i Andreja Nikolaidisa *Mimesis i drugi skandali*.

6.1 Odnos muzike i teksta na primeru romana *Izlaženje* Barbare Marković

6.1.1 Kratka biografija Barbare Marković

Barbara Barbi Marković rođena je 1980. u Beogradu. Studirala je germanistiku u Beogradu i Beču. Godine 2006. objavljuje svoju prvu knjigu *Izlaženje*, remiks Tomasa Bernharda i nemački prevod iste knjige za Suhrkamp 2009. Potom sledi saradnja sa časopisima. Između ostalog, uredila je časopis *Lichtungen* broj 130. (2012.). Zatim dolazi nova knjiga *Graz, Aleksandarplatz* (2012.). Zanima se za vizuelni tekst, tekst kao hipertekst, digitalizaciju i kompjutere, kao i za kompjuterske igrice.

6.1.2 Analiza odnosa muzike i teksta na primeru romana *Izlaženje* Barbare Marković

Kako se intermedijalnost, odnosno upotreba više od jednog medija u umetničkom izražavanju, prirodno nadovezuje na istraživanja vezana za intertekstualnost, ova dva teorijska polazišta biće osnova za analizu romana autorke Barbi Marković *Izlaženje* i autora Andreja Nikolaidisa *Mimesis i drugi skandali*. Barbi Marković u svom tekstu, prvi put objavljenom 2006. godine u izdanju izdavačke kuće Rende, koristi metodu, kako sama navodi, remiksa (*remix*) u svom književnom postupku. Markovićeva koristi kao polazni tekst pripovetku pisca Tomasa Bernharda pod nazivom *Gehen* (1971.). U Bernhardovoj pripovesti dva starija muškarca hodaju u dvadesetoj bečkoj opštini (Gemeindebezirk) i razgovaraju. Treći akter, Karer (Karrer), koji je nekada takođe hodao, tj. šetao sa njima, u međuvremenu je poludeo i hospitalizovan je u duševnoj bolnici Štajnhof (Steinhof). Kroz postupak tzv. književnog remiksa, koji je najavljen već na prvoj stranici knjige, prevedena rečenica iz Bernhardovog "Hodanja" ("Gehen") postaje vizualizacijom postupka skreća, re-miks sa naslovom *Izlaženje* (*Ausgehen*).

"Tomas Bernhard **Hodanje**

[rmx]

Barbi **Izlaženje**

Stalno misliti između svih mogućnosti ljudske glave i osećati između svih mogućnosti ljudskog mozga i razvlačiti se između svih mogućnosti ljudskog karaktera.

SKREČ.

Počinjem:

Stalno misliti između svih muzičkih stilova, drogirati se između svih mogućnosti ljudskog mozga i razgovarati između svih mogućnosti ljudskog karaktera."

U skladu sa jednom od glavnih karakteristika postupka remiksa, a to je otvoreno navođenje izvora i slobodno postupanje sa izvornim materijalom, postiže se nova autentičnost, i tako stvara nešto novo, što može stajati na istom nivou kao i polazni materijal. Jedan od pokazatelja da autorki to uspeva jeste i izdanje njenog teksta u prevodu na nemački jezik u prestižnoj nemačkoj izdavačkoj kući Suhrkamp 2009. godine. Na koricama izdanja na nemačkom, stoji između ostalog sledeće:

"Die deutschsprachige Popliteratur der Gegenwart kommt aus Belgrad.[...] Obwohl formal strengste Konzept- und Appropriationskunst, liest sich *Ausgehen* gleichzeitig so realistisch, daß man sich in Wien, Berlin oder New York genauso darin wiederfinden kann wie die Belgrader Szene jüngst bei Erscheinen des serbischen Texts, den Übersetzerin Mascha Dabić nun – quasi als Bumerang – in Bernhards Idiom zurückgeholt hat." (Marković, *Ausgehen*, 2009.).

Ovim postupkom autorki uspeva da izrazi stanje nelagode i apatije jedne cele generacije u posleratnom društvu Beograda, gotovo na isti način na koji to uspeva Tomasu Bernhardu u Austriji posle 1945.

"Stanje u kom se nalazimo postaje po prirodi stvari, kaže Milica, još nepodnošljivije. Ako mislimo da nepodnošljivo stanje činimo podnošljivim, uskoro moramo uvideti da nepodnošljivo stanje nismo učinili podnošljivijim niti podnošljivim (niti smo ga mogli učiniti takvim), nego smo ga učinili još nepodnošljivijim" (Marković, 2006, 11).

Feliks Štadler u eseju pod naslovom *Neun Thesen zur Remix-Kultur* objašnjava postupak remiksa kao kulturnu formu umreženog društva i u devet teza osvetljava medijsko-istorijske, tehnološke, kulturno-teoretske, društvene i ekonomske dinamike, koje obeležavaju razvoj postupka remiksa i promena u savremenom društvu (Vidi: Štadler, 2009). Tako Štadler u ovom eseju piše:

"Remixing ist nicht nur ein modischer Stil der elektronischen Musik oder von nutzergenerierten Inhalten auf populären Plattformen wie YouTube. Vielmehr ist es eine Meta-Methode, ein viele Genres und spezifische Arbeitsweisen kennzeichnendes Verfahren, in welchem unter Verwendung bestehender kultureller Werke oder Werkfragmente neue Werke geschaffen werden. Wesentlich bei einem Remix ist sowohl Erkennbarkeit der Quellen und wie auch der freie Umgang mit diesen. Die Erkennbarkeit der Quellen schafft einerseits ein internes Verweissystem, welches wesentlich die Bedeutung des neuen Werkes beeinflusst, und erlaubt andererseits, multiple Perspektiven miteinander zu verbinden und damit ein neues Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Wahrnehmung zu artikulieren. Der freie Umgang mit dem Material ist Voraussetzung, um neue Werke schaffen zu können, die den gleichen Werkcharakter haben können, wie die Werke, aus denen sie bestehen. [...] Re-mix betont, dass es keinen eigentlichen Anfang gibt, sondern es sich um einen kontinuierlichen Prozess der Bearbeitung handelt, der so weit zurück geht, wie wir in der Lage sind zu sehen. [...] Remixing ist der kulturelle Ausdruck und Teil der aktuellen gesamtgesellschaftlichen Verfasstheit und dürfte damit noch für lange Zeit ein zentraler Begriff der Kultur- und Gesellschaftstheorie bleiben." (Štadler, 2009)

Ovakav postupak ostaje u teoretskim raspravama sve do osamdesetih ograničen na eksperimentalnu umetnost i postaje sve zanimljiviji za istraživanja u eri digitalizacije i trenda da se predmeti u muzejima, arhivima i bibliotekama učine dostupni široj javnosti postupkom digitalizacije. O tome je već i bilo reči povodom sistema beleženja Fridriha Kitlera. Markovićeva svakako pripada eri digitalizacije u ovom slučaju. Ovde se otvara prostor za potpuno novo korišćenje medija i njihovo asocijativno povezivanje, kao i mogućnost plasiranja rezultata širokom krugu korisnika. Intermedijalnost kao izraz koji povezuje naizgled različite i nespojive forme izražavanja, kako bi istorijski, stilski, kulturološki, vremenski i prostorno povezao udaljene koncepte, posebno je zastupljen u postmodernizmu, iako predstavlja samo najnoviju fazu u dugoj istoriji postojanja bliskog odnosa između muzike i teksta i teksta i slike. Muzička i tekstualna značenja mogu, dakle, da se nađu jedna uz druge, i mogu da se, bez obzira na različitost, međusobno nadopunjuju, zbog čega intermedijalnost u

formi muzikalizovane književnosti može da postoji kao značajan, kreativan oblik umetničkog izraza. Spojem muzike i teksta moguće je postići bogatije, potpunije i sveobuhvatnije iskustvo, kako u smislu kreiranja, tako i u smislu recepcije.

U tekstu autorke Barbi Marković to posebno dolazi do izražaja tako što se radnja, čija je okosnica razgovor dve mlade devojke o klupskoj sceni grada i njenom eskapizmu stalno prekida plejlistama setova DJ-a i na taj način se strukturno utiče na koncept pripovedanja. Navođenje tzv. trekova, tj. muzičkih numera, prekida tok pripovedanja i korišćenjem posebnih znakova i crta koje je donelo digitalno doba, sam čin izlaženja dobija svoj znakovni putokaz i stvara se atmosfera karakteristična za klubove. "Man Or Astroman-man or astroman – project infinityman or astroman – project infinity – 03 – Light Of My World¹⁴ wreckage Plastikman_closer_2003 NovaMute"

Radnja tako ne samo da biva radikalno redukovana već se i na stilskom nivou postiže efekat bezgranične monotonije i neke vrste prinude oličene u klabinu. Hipotaktičkim ponavljanjem istih delova rečenice, kao i korišćenjem indirektnog govora, koji su većim delom preuzeti od Bernharda, sa jedne strane postiže se efekat distancirane ironije, dok se sa druge strane prenosi atmosfera grada opterećenog posledicama rata u bivšoj Jugoslaviji, NATO bombardovanjem i pitanjem ostanka mlađe generacije u njemu.

"Nijedan beogradski klaber ne uživa u klabinu, kaže Milica, svaki se uklopio u beogradski klabin, ali uživanje to nije, kada je jednom počeo da izlazi, kaže Milica, on mora da se samoobmanjuje (svesno ili nesvesno) kako mu klabin donosi zadovoljstvo, ali mu u stvari on ne donosi ništa osim užasa." (Marković, 2006, 21)

Pop-art je već razvio strategije kojima je omogućio povezivanje tehnika montaže i komercijalizma. Situacionisti su tako analizom društva preplavljenog medijskim objektima svih vrsta, kao osnovnog kvaliteta društva spektakla izneli prilično radikalni program usvajanja i transformacije objekata, a to je tzv. otuđenje svrhe "detournement". Gi Debor i Žil Volman su napisali i uputstvo za upotrebu u kome kažu:

"Alles kann benutzt werden. Selbstverständlich kann man nicht nur ein Werk verbessern oder verschiedene Fragmente veralteter Werke in ein neues integrieren, sondern auch den Sinn dieser

Fragmente verändern und in jeder für gut gehaltenen Weise das fälschen, was Schwachköpfe hartnäckig Zitate nennen wollen." (Debor, Volman, 2005, citirani prema Štadler 2009, 9)

Ovaj program koji na neki način ima za cilj i jednu potpuno novu vrednosnu konotaciju originalnog materijala, situacionisti su hteli da primene na sve medije, ali oni sami ostaju zarobljeni u okvire samomarginalizovane logike subkulture (vidi: Cvajfel 2006). Strukturne promene kulturnog javnog prostora u kojem je bio prevashodno zastupljen sadržaj tzv. visoke kulture, dovode ipak do promena u pozicioniranju tzv. subkulture, i to zahvaljujući dostupnosti medija u formi digitalnih objekata. Postupak remiksa podrazumeva tako jedan novi koncept kreativnosti, na osnovu koga u centru ne stoji unutrašnja autonomija individue, već napetost između različitih pozicija, koje treba dovesti u odnos harmonizacije i saradnje. Tako se ovakav čin može pratiti i prilikom improvizacije koju muzičari izvode na sceni u trenutku nastupa, ili tokom diskusija u kojima se formulišu nove ideje, koje nastaju upravo u napetosti za vreme trajanja procesa interakcije. Projekti kao što su Vikipedija takođe imaju ovakav koncept, jer u svakom trenutku postoji jedan tekst, koji različite osobe mogu preraditi, te tako nastaje delo kolektivnog autora.

Postupkom re-miksa i zamenom aktera radnje izvorne pripovetke *Hodanje* novi tekst Barbi Marković *Izlaženje* dobija aktuelni kontekst u kome reči kao "klabing", "kamingaut" ili "naj-kul" i "naj-šarp" zamenjuju reči "šetnja", "psihijatrija" ili "samoubistvo" kod Tomasa Bernharda.

"Nikada ne smemo da razmišljamo, kaže Milica, zašto i gde izlazimo kada izlazimo jer bismo tada, bili osuđeni na potpunu rezigniranost i pasivnost. Jer posebno naj-šarp i naj-kul stil, koji je najbolji, i istovremeno najmoderniji stil, vodi u potpunu rezigniranost i pasivnost, kaže Milica." (Marković, 2006, 28-29)

Dok se stariji muškarci, likovi Bernhardove pripovetke bave prodavnicom muških pantalona i novodnim lošim kvalitetom robe iz Češke u Beču, dve mlade devojke u pripovesti *Izlaženje* opsednute su cipelama i klabskom modom.

"Milica nosi crne uske farmerke, dok ja nosim prugaste grilonke do kolena. Ali mi više ne možemo da se odrekemo svog stila tako da je besmisleno reći da Milica treba da nosi providnu tašnicu, grilonke do kolena, ne tako zatvorene košulje, kakve nosi etcetera, jer mi od svog stila više ne možemo, kada izlazimo, jer furamo ga već više sezona, kada izlazimo,

svejedno gde izlazimo, više ne možemo da ga se odrekemo, jer smo na ovaj stil tokom nekoliko sezona konačno navikle i dakle to je postao naš konačni stil oblačenja" (Marković, 2006,10).

Preuzet citat ili pojam iz drugog dela može biti dakle re-kontekstualizovan, može mu biti promenjeno značenje, čak može ostati nezapažen, a da celina priče ipak ostane razumljiva. Tekst Barbi Marković se zbog svog postupka može tumačiti i sa teorijskog stanovišta intertekstualnosti, koji je još 1966. u teoriju književnosti uvela Julija Kristeva i koji označava odnos jednog teksta prema drugom tekstu (Kristeva, 1972.). Kristeva se u svom teorijskom promišljanju direktno oslanja na Mihaela Bahtina i njegov koncept dijalozizma. Bahtin roman ne posmatra kao monolitnu celinu već kao jednu polifoniju glasova uređenu umetničkim postupkom (Bahtin, 1979, 157). Samim tim, nijedna reč ni u jednom tekstu ne može se posmatrati izolovano tj. izvan konteksta, i njeno značenje je uvek u vezi sa različitim, nekad i međusobno suprotstavljenim načinima njenog korišćenja od strane drugih govorećih subjekata. Iz toga proizilazi da su svaka reč i svaki tekst zapravo uvek u dijalogu i da reč i tekst funkcionišu u odnosu na trijadu (subjekt-adresat-kontekst) kao zbir različitih elemenata. Svaki tekst tako može biti tumačen kao zbir drugih tekstova.

Teoretičari Julija Kristeva i Rolan Bart su, napuštajući strukturalnu analizu, tvrdili da su ideje autora, autorska prava, prostorna izdvojenost i autonomnost teksta istorijsko kulturološke kategorije. Oni su objavili „smrt autoru“ i najavili kraj autonomnosti teksta. Svoje stanovište oni obrazlažu tvrdnjom da nije autor taj koji je govoreći subjekt određenog teksta, već da kroz njega progovara celina diskursa, a ta celina je određena i oblikovana već postojećim delima i idejama. Rolan Bart tako čitaoca smatra za pravog autora teksta, te najava „smrti autora“ istovremeno predstavlja „rođenje čitaoca“ koji postaje ko-autor dela u procesu njegove recepcije. (Bart, 2000, 185-193)

"Pošto je sveznajući, autonomni autor, kao reprezentant i metafora autonomnog, vrhovnog i jedino važećeg, subjekta (...) uklonjen, a delo pretvoreno u mrežu, višedimenzionalno tekstualno tkivo, (kon)tekst sastavljen od mnogobrojnih citata, aluzija, obrazuje nova žiža pisanja i značenja – a to je Čitalac" (Jovanov, 1999, 15, 16).

Autorka Barbi Marković tako postaje primer čitaoca Bernharda, koji intervencijom i postavljanjem teksta u novi kontekst postaje njegov novi, autentičan autor. U odnosu dva teksta i dva konteksta nastaje jedan inter-tekstualni međuprostor ispunjen humorom koji se najbolje može okarakterisati

terminom groteske. Atmosfera Beča i Austrije kod Bernharda posle 1945. prenosi se u kulturni, društveni i politički kontekst devedesetih godina u Beogradu i efektno se oslikava njen uticaj na psihičko stanje mlađe generacije koja izlaz iz nepovoljne situacije traži u samoobmanjivanju putem zabave. "Zabava je samoobmanjivanje, kaže Milica. S tim moraš da se pomiriš na vreme, da bi mogla da podneseš mesta na koja izlaziš. Samoobmanjivanje je shodno tome jedino realno mesto zabave." (Marković, 2006, 47). Pre-tekst na koji se referiše nije individualni tekst već, kako navodi Pfister, „sondern wird von Textkollektiva gebildet oder genauer von den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen.“ (Pfister, 1985, 52-58)

Tako se termin "sistemska referentnost" etablira u otklonu na termin "tekstualna referentnost" koji označava odnos jednog teksta prema jednom ili više konkretnih tekstova, stavljajući u prvi plan odnos teksta prema sistemu znakova. Tako jedan tekst može uspostaviti odnos prema određenom muzičkom stilu ili stilu u likovnoj umetnosti.

Autorka Barbi Marković to definitivno i čini preuzimajući kao autor i ulogu DJ-a, koji već gotov muzički proizvod prerađuje na nov način i time odaje priznanje i veliča izvorni proizvod. Navođenjem već pomenutih lista muzičkih setova ta dvostruka uloga se dodatno naglašava i istovremeno čitalac sam dobija znakovna uputstva za skidanje klupske muzike sa interneta. Samim tim činom čitalac se poziva da izvrši proveru da li su podaci aktuelni na internetu, ili su samo fikcija.

Dok akteri kod Bernharda kroz međusobni dijalog osvetljavaju vezu između hodanja i mišljenja, protagonistkinje remiksa *Izlaženje* uspostavljaju vezu između noćnih izlazaka i mišljenja, tj. njegovog odsustva. Bernhard piše:

"Mit Karrer zu gehen, ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen gewesen, sagt Oehler, die wir oft lange Zeit nebeneinander entwickelt und dann plötzlich an irgendeiner, einer Stehstelle oder einer Denkstelle, aber meistens an einer bestimmten Steh- und Denkstelle zusammengeführt haben" (Bernhard, 1971, 76).

Monotonija istih ulica kojima se klakeri kreću na putu u monotoniju svakodnevnih izlazaka po klubovima i jednoličnog zvuka elektronske muzike sugerisanog DJ-listama postaje vrsta prinudnog zanimanja mlađe generacije. Kod Markovićeve, jedna od glavnih likova, Milica, kaže: "Kada izlazim, kaže Milica, to je moj posao i tvrdim, ja izlazim i ujedno naporno radim, dakle mislim i tvrdim,

izlaženje je naporan posao, jer se umaram kada izlazim." (Marković, 2006, 82)

Nezadovoljstvo i besmisao takvog načina života kulminira Bojaninim izlaskom na stejdž jednog poznatog kluba i javnim iskazivanjem besa zbog nemogućnosti promene i pristajanja na takav način života.

"Sve ove godine sam mislila nešto će se promeniti, otići ću iz Beograda, rekla je Bojana, ali ništa se nije promenilo (jer ništa nije moglo da se promeni) kaže Milica, i ona nije otišla. Ako ne odeš na vreme, rekla je Bojana, odjednom je prekasno i više ne možeš da odeš. Odjednom je jasno, možeš da radiš šta hoćeš, ne možeš da odeš." (Marković, 2006, 90)

Tako Bojana donosi odluku da prestane da izlazi i svoju zasićenost klupskim izlascima zamenjuje sedenjem kod kuće i intenzivnim gledanjem televizora, kao definitivnom kapitulacijom pred nemogućnošću da napusti svoj grad ili na neki drugi način učini svoj život sadržajnijim. Roman se tako završava sledećom konstatacijom:

"Sedeću ispred tevea sve intenzivnije, može biti da će to jednog dana rezultirati atrofijom svih mišića, ali ne mogu da mislim na to, kaže Bojana. Prošlo je vreme kada sam mislila, ne mislim više, kaže Bojana. Stanje potpune zasićenosti u kom se nalazim, beogradski je zen." (Marković, 2006, 93)

Kao što sam u uvodnom delu ovog rada napomenuo, roman Barbi Marković je zanimljiv za analizu upravo kao mesto preseka postupka intermedijalnosti i intertekstualnosti. Zato bih se u završnom delu analize pozabavio i kulturno-sociološkim kontekstom kada je reč o upotrebi muzike kod autora mlađe generacije, kao i uticajem muzike na strukturu romana Markovićeve.

Problematiku zvuka možemo definisati kao produkt zvuka koji proizvodi telo. Problem materijalizacije zvuka tema je mnogih naučnih eksperimenata. Sa pojavom novih tehnologija, zvuk je počeo da se prenosi i putem aparata. Pojavom ploče, DJ je postao jedno novo zanimanje sa kulturnim statusom. On muziku ne prezentuje i ne produkuje, on njom manipuliše. Važno je kako i kojim redom se puštaju pesme i kako se usklađuju ritmovi.

Kod Barbare Marković, ako fenomen muzike posmatramo iz kulturno-sociološkog aspekta, radi se o

nezadovoljnim intelektualcima devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije. Publika koja se javlja na prostorima bivše Jugoslavije se može podeliti na "underground" scenu i "turbofolk" poklonike. I Marković i Nikolaidis zauzimaju mesto autsajdera koji iz perspektive muzike govore o sociološkim grupama, mediokritetima i subkulturnim grupacijama. Naravno da se ovde radi o politizaciji muzike koja je odigrala veliku ulogu na prostorima bivše Jugoslavije devedesetih godina. I nije samo važno kakva se muzika slušala, nego ko je kakav stil pratio, koja su se, i da li su se vozila kola, i u kojim klubovima ili mestima se ko okupljao. Markovićeva ovde deli Beograd na mediokritetski i underground Beograd, na većinu i marginalce.

Autorka odlazi korak dalje kada su aparativni mediji u pitanju, dakle, ne polazi od CD-a, već od mp3-formata. Ona je poklonik mlađe generacije u odnosu na Nikolaidisa. Kada govorimo o tehničkim medijima, upravo ovaj princip, "*copy – paste*", je važan za celu strukturu njenog romana. Ona tekstu prilazi sa računara, čeka ga, kopira i ubacuje mp3-liste nasumično, "*random*" (kao opcija u programu *media player*) u svoj roman, pokušavajući da tim "slučajnim", proizvoljnim, redosledom muzike pokaže besmislenost tako izvikanog beogradskog klbinga. Ona bi, po Kitleru, dakle, svakako pripadala eri digitalizacije, ili 2000. Dakle, internet, muzičke liste, utiču na tekst i kao digitalni tekst, a tekst i muzika korespondiraju i kao analogni mediji u kombinaciji sa digitalnim. Upravo to nasumično ubacivanje lista nabacanih različitih bendova ukazuju na nepovezanost i konfuziju, ali i pretapanje dva medija.

Klub je važno mesto u ovom romanu, sa sve DJ-em. Dj je figura kultnog statusa, idol kojeg mase prate, a on ritmovima kontroliše masu. Autorka se opire manipulaciji i ne želi da pripada masi. Ali kako su i različiti teoretičari govorili o odnosu intertekstualnosti i intermedijalnosti, i ovde imamo jedan primer prelaska iz interekstualnosti u intermedijalnost. Po sličnom principu pozajmice Bernhardovog teksta, autorka preuzima delove muzike i kombinuje ih sa tekstom. Kako odnosi između muzike i teksta postaju kompleksniji, tako i poruka koju autorka želi da prenese postaje kompleksnija ako govorimo o intermedijalnim odnosima. U tekstu se pojavljuje kako direktna intermedijalnost (dakle, kada su mp3-liste u pitanju), tako i indirektna gde se aludira na neka dela, muziku, kada se govori o turbofolku, na primer, i o kultnim DJ-evima, kao što je Plastikman. Reference na muzička dela pomažu čitaocu da bolje doživi atmosferu Beograda devedesetih godina dvadesetog stoleća i klbinga, ali i da ga zbuni i načini konfuznim. Ove muzičke numere mogu se naći na internetu i tako čine podatke dostupne svima koji poseduju internet i kompjuter i čine jednu lako dostupnu mrežu kolektivnog sećanja. Ipak, muzički ukus autorke osuđen je na *undergraund*. Jedan korak nakon intertekstualnog "miksanja" biće ovde i

muzičko miksanje sprovedeno u "nabacanim" mp3-listama vešto upletenim u tekst. Tako će ovaj intermedijalni postupak igrati ulogu i u strukturiranju romana.

6.2 Odnos muzike i teksta na primeru Andreja Nikolaidisa *Mimesis* i drugi skandali

6.2.1 Kratka biografija Andreja Nikolaidisa

Crnogorski autor grčkog porekla Andrej Nikoliadis, rođen 1974. u Sarajevu, morao je 1992. napustiti rodni grad i preseliti se u Ulcinj. Pobornik je antiratne misli na prostorima Crne Gore, Srbije i Bosne. Njegov prvi roman, *Mimezis* (2003.), veoma je dobro prihvaćen u Hrvatskoj i u liberalnim krugovima Crne Gore. Slede romani *Sin* (2006.) i *Katedrala u Sijetlu* (1999.). Nikolaidis se, između ostalog, bavi i novinarstvom i politikom, a u proteklih nekoliko godina prate ga razni skandali političke prirode. Ulcinj predstavlja važno mesto u njegovim romanima, odlikuje ga kritički ton, veliki uzor mu je kako sam kaže, kao i Markovićevoj, Tomas Bernhard.

6.2.2 Analiza odnosa muzike i teksta na primeru romana *Mimesis*

Roman *Mimesis* predstavlja delimično autobiografski tekst, koji takođe, kao i *Izlaženje Barbi* Marković, tematizuje dilemu odlaska ili ostajanja na prostorima opterećenim raspadom zemlje, ratom i pobedom neo-tradicionalističkih kulturnih vrednosti. Junak i narator romana mladog Ulcinjanina Nikolaidisa Konstantin Teofilis beg od sumorne stvarnosti pronalazi u unutrašnjem egzilu "između četiri zida, između knjiga i ploča" (džingl radija B92) bez potrebe da u toj stvarnosti aktivno učestvuje.

"Što je prinčevski luksuz za nekoga ko ni za šta na svijetu ne bi pristao da iznova doživi niti jedan jedini dan svoje mladosti, nekoga ko se, zapravo, najdublje stidi svakog dana koji je proživio, nekoga ko, kada pogleda unatrag na svoj život, poput svakog čovjeka koji drži do sebe, može jedino reći – I See A Darkness" (Nikoliadis, 2003, 26).

Upotreba muzike kod Nikolaidisa više se ogleda u njenoj tematizaciji i njenom korišćenju kao atmosfere verbalnog teksta. Čitalac Nikolaidisovog romana tako biva uvučen u jednu atmosferu bezizlaznosti koja i do izvesnog stepena prevazilazi geografske granice Ulcinja, Crne Gore i Balkana, i postaje jedan globalni osećaj nezadovoljstva i dezorijentacije. Atmosfera jednog ovakvog stanja duha

naglašena je referencom na pesmu američkog kantri autora Džonija Keša pod nazivom *Wayfaring Stranger*. Kao što objašnjava Volf jedan oblik prisustva muzike u književnosti jeste evokacija muzike, kao drugog medijuma, putem asocijativnog „citiranja“, to jest navođenja. Efekat koji se na taj način postiže je da tekst pesme evocira muziku u umu čitaoca asocijacijom. U praksi, ovaj metod najbolje funkcioniše kada su pesma i njen tekst poznati čitaocu.

Intimni svet Teofilisa na taj način postaje jedan narativni nivo teksta koji se prepliće sa druga dva nivoa koja čini: porodična priča Teofilisovih, grčkih doseljenika na južni Jadran, kao i sumorna društvena stvarnost nakon raspada bivše Jugoslavije. U sva tri narativna toka prisutna je svakodnevnica takozvanog "malog", običnog čoveka, njegove navike, bitni i manje bitni detalji iz njegovog života, anegdote iz jednog mračnog perioda i ljudi koje susreće svaki dan u jednoj maloj, provincijalnoj sredini kao što je Ulcinj. Nikolaidis u formi polubiografskog štiva priča i *Običnu Ljubavnu Priču*, o dilemi odlaska ili ostajanja na prostorima posleratnog Balkana, koja se najavljuje već na prvim stranicama knjige, kao reakcija na Teinu ucenu. Ona mu šalje avionske karte, i zahteva da dođe kod nje u Amsterdam i oženi se njom, ili pak traži da je Konstantin zauvek zaboravi. Konstantin zaista i dolazi u Sarajevo, odakle treba da odleti u Holandiju, ali istog se tog dana odigrava i proslava desetogodišnjice mature, kao drugi povod za povratak gradu svog odrastanja. Do pred kraj knjige ostaje nejasno šta je Teofilis odlučio, kao da sama odluka na izvestan način nije ni moguća.

"Nije li tako zgodno sve polomiti i na taj način sve ispraviti? Ali što ako je problem koji pored mene postavlja Sfinga druge prirode? Poći u Holandiju, oženiti Teu. Ili odšetati do Holiday Inn-a, u prvim trenucima nelagodnosti glumiti ushićenost ponovnim susretom, a zatim se kao niz maticu pustiti svemu što povratak u nedovršenu prošlost može donijeti" (Nikolaidis, 2003,119).

Andrej Nikolaidis sam kaže da je, kada je pisao „Mimesis“, želeo da vidi koliko stvarnosti može upumpati u tekst, a da on i dalje bude književnost. Tekst i stvarnost se tako mešaju i zahvaljujući formi koja sugeriše autobiografski tekst, autor svog junaka provodi kroz mnoge tope sopstvenog života i rada – od sarajevskog detinjstva do ulcinjskog (samo)progonstva, od podgoričkih redakcija do karakterističnih muzičkih i popkulturnih referenci. Teofilis na izvestan način tako postaje i autorov *alter ego*, koga on opet slobodno modelira kao pasivnog, distanciranog i sasvim deziluzioniranog posmatrača sveta. Na kraju prve priče i muzičke numere, izabranom za njenu atmosferu sugestivnog naslova *I See a Darkness* romana-ploče, autor ne ostavlja prostor za neko drugačije viđenje stvarnosti.

"Ako vjerujete u happy end; ako vjerujete u ljudski razum; ako vjerujete da u svakom od nas počiva izvjesna količina zaliha dobra, koja će se, kao kada se porodični nakit iz skrivenih kutija vadi u vremenu najvećeg siromaštva, uz fanfare i konfete pojaviti u odsudnom trenutku – tada svakako smatrate da ću navečer ući u avion za Amsterdam [...] Kažem ako u sve to vjerujete. Jer ja ne vjerujem" (Nikoliadis, 2003, 33).

Nikolaidis u jednom razgovoru takođe navodi da u romanu *Mimesis*, kao i u *Sinu* i *Dolasku* ispituje i odnos između sina i oca, i to tako što, konkretno u *Mimesisu*, u centar interesovanja postavlja odnos sinova prema tradiciji i kulturi očeva. Autor tako ne preza od diranja u svetinje nacionalnog identiteta poput Njegoša i Crkve:

"Tada sam shvatio da će se moj svijet srušiti. U njemu nije bilo penzionera koji vježbaju na mrazu i glasaju za ratne zločince. A stvarnost je zapravo bila sačinjena od takvih tupavih bitangi i njihovih nepodopština. U mom svijetu nisu postojali ljudi koji su vjerovali da je sve pametno što su čuli u životu – napisao Njegoš" (Nikolaidis, 2003, 39).

Nikolaidis secira crnogorski junački epos i ukazuje na njegovu genezu koja u korenima ima patrijahalne odnose među polovima, a koji se zatim odražavaju na odnos roditelja i dece. Crkva kao institucija takođe ne ostaje pošteđena kritike i autor za to poglavlje o njoj bira pesmu pod nazivom *Losing my Religion*.

Nikolaidis takođe u svom delu *Mimesis i drugi skandali* (2003.) koristi muziku kao sastavni deo koncepta pripovedanja, ali na jedan drugi način nego Barbi Marković. On sadržaj romana kreira kao CD, ploču ili kasetu sa A i B stranom, a svaka pesma ima svoje mesto u poglavlju koje najavljuje. Tako sadržaj romana obuhvata sledeće muzičke numere:

A1: I see a darkness - Bonnie Prince Billy

A2: In the aeroplane over the sea - Neutral Milk Hotel

A3: Girl - The Beatles

A4: Love will tear us apart - Joy Division

A5: Heroes - David Bowie

B1: Losing My Religion - R. E. M.

B2: Blood - Tindersticks

B3: Wayfaring Stranger - Johnny Cash

B4: YES! I am long way from home - Mogwai

B5: Still ill - The Smiths

Ovaj postupak se može označiti kao indirektna intermedijalnost, jer se samo jedan medij pojavljuje direktno sa svojim tipičnim ili konvencionalnim označiteljima, dok se drugi, u ovom slučaju medij muzike, koristi kao referenca na određenu atmosferu koja prati priču. Na taj način autor pokušava da postigne efekat sličan onom koji narativni tekst čini bliskim iskustvenom doživljaju muzike kroz tekst. Narativni tekst, dakle, indirektno imitira izabranu muziku, a muzika na izvestan način postaje transformisana u verbalni tekst. Čitalac tako može sam naći muzičke numere navedene u sadržaju i slušati ih dok čita roman. Na taj način postiže se i celovitost doživljaja autorovog koncepta.

Ovde se svakako radi o autoru jedne generacije, manjinske grupe takozvanih alternativaca koji su posećivali *underground* mesta i slušali alternativnu i *underground* muziku. Ovakav način života podrazumeva čitav jedan životni stil. Presnimavanje kasete, sastavljanje muzičkih kompilacija, jedno je od obeležja generacije u doba pojave praznih muzičkih kasete, potom CD-ova itd. Autor se samim konceptom, ali i svojim načinom pripovedanja, stavlja u poziciju nekog ko ima velike kolekcije muzike. Ovde se takođe može govoriti i o takozvanoj MTV-generaciji, gde su bendovi i muzika dobili i svoje institucije. Posećivati koncerte i ići na festivale jedno je od obeležja savremenog načina života određenih generacija. Sve pesme na koje autor aludira napisane su kurzivom i u originalu, dakle, na engleskom jeziku. Tu vidimo i jedan primer novije generacije usmeren na engleski jezik, globalizam i nove medije kao što su CD-plejer, kompjuter, TV, itd. Ovde možemo, dakle, govoriti o drugoj Kitlerovoj fazi od 1900, dok kod Markovićeve možemo govoriti i o eri digitalizacije, jer ona polazi od mp3-liste i poimanja muzike slušane i kreirane na kompjuteru. Album i koncept A i B strane ipak je nasleđen od forme ploče, a potom prenet na audio-kasetu i kasnije CD. Ono što je zanimljivo jeste da i danas, kada govorimo o digitalnim programima za muziku na kompjuterima, možemo videti ostatke ove forme, koja naizgled deluje besmisleno prikazana na ekranu kompjutera.

Takođe, znati neku pesmu koju drugi ne znaju, biti progresivan, važno je u tim intelektualno-urbanim subkulturnim krugovima. Tako i ovaj roman mora da ima dosta zagonetih naslova numera koje su slušljive samo određenoj grupi jedne generacije, ali ova knjiga želi i da promoviše ovu vrstu muzike i diskutuje o njoj. Kada govorimo o podeli generacija i grupa možda naredni citat najbolje oslikava stanje u društvu sa kraja devedesetih u kojima je autor pisao ovaj roman:

"Ponekad, između preslušavanja Oldhamovog "There Is No One That Will Take Care." I Drejkovog "Five Leaves Left" (...)Kažem ponekad, između Pavementove "Here" i „In The Aeroplane Over The Sea" Neutral Milk Hotela, pomislim na Njegoša. I uvijek pred očima imam ono što zovem "mrtvom prirodom iz susjedstva" – prugastu pidžamu, papuče i bijelu potkošulju, s dva limuna u rubovima slike. I znam to je priča o razdvojenim svjetovima. Kao što kaže moj dragi prijatelj: kada smo mi slušali "Sonic Youth" i "The Cure" oni su slušali Miroslava Ilića. U tome trenutku, na tom trivijalnom izboru naši životi su se razdvojili, ali jaz između njih će vremenom postajati veći. Nikada se više nećemo spojiti, hvala Gospodu na tome." (Nikolaidis, 2008, 42)

Poglavlja su pažljivo strukturirana. Da bi ovaj intermedijalni postupak bio jasan, autor podrazumeva da publika ima ploče, albume, da je upoznata sa ovim načinom mišljenja. I kako je Nikolaidis već sam u jednom od intervjua rekao, pesme su tu da doprinesu samoj atmosferi jednog poglavlja. Svako poglavlje je jedan omaž pesmi koja stoji u naslovu, ispričano iz lične perspektive jednog autsajdera zatečenog u provinciji. Dakle, ovde ćemo imati i postupak evokacije muzike po Volfu, koja je deo narativnog postupka autora.

Naizgled slučajne odabire pesama raskrinkavaju određeni delovi upotrebljeni baš tako da korespondiraju sa pesmom ili aludiraju na nju. Isto se često spominju sami naslovi pesme ne samo na početku, nego i kasnije u poglavljima. Određene pesme se koriste i kao odgovori na neka pitanja ili aluzije na piščevo emotivno stanje: "*It's a Wonderful Life* govorio sam sebi tokom dugih šetnji obalom mora. Hodao sam po dvadeset kilometara dnevno i verovao da činim nešto korisno, jer sam, patrolirajući ulcinjskom obalom, razmišljao o pričama koje sam pisao" (Nikolaidis, 2008, 35).

Evo i nekih primera kako se autor vraća na naslov odnosno naziv pesme i kako naslov i tekst korespondiraju. Dakle, u naslovu poglavlja: *A3 Girl, The Beatles*, pogavlje počinje na sledeći način: "Svakako vam je neko, barem jednom u životu, postavio pitanje The Beatles ili The Rolling Stones..." (Nikolaidis, 2008,43) ili recimo poglavlje: *B1 Losing my Religion* benda R.E.M "Pravoslavlje u Crnoj Gori smrdi kao kužna lešina, sve do neba. Pastva je kao svuda zločinačka – ali pravi zlikovci su popovi" (Nikolaidis, 2008, 69)

Takođe, u poglavlju engleskog benda *The Smiths* i njihove numere *Still ill*: "Baterija se isključila, traka je napokon stala. Šta sad? Ništa novo: I Am Still ill... Skidam slušalice kao da svlačim kondom,

spuštam vokmen na krevet kraj torbe spremljene za put" (Nikolaidis, 2008, 118). Ovde vidimo i primer parafraziranja naslova benda i citiranje delova stiha iz same pesme ukombinovane u tekst. *Mimesis* Nikolaidisa ne uspeva, za razliku od *Izlaženja* Barbi Marković, da se nametne i čitaocima izvan regiona bivše Jugoslavije i njegov roman ne pronalazi izdavača u nemačkom govornom području. Sam Nikolaidis u jednom intervjuu priznaje: „*Mimesis* nije prošao vani. Čak sam imao agenta u Njemačkoj, ali nije tu knjigu nikome uspio uvaliti.“ (Nikolaidis, 2011.) Zanimljivo je da i oba autora govore o uticaju Tomasa Bernharda na njihove romane preuzimajući njegovu "poetiku".

Nikolaidisov *Mimesis* predstavlja i potvrdu teze da svaki primer intermedijalnosti nije ujedno i primer intertekstualnosti. Upotreba drugog medija muzike kod Nikolaidisa više se oslanja na njenu tematizaciju i njeno korišćenje kao atmosfere verbalnog teksta, a manje se očituje u verbalnoj imitaciji (efekta) muzike. Postupak Nikolaidisa se tako može označiti terminom koji Volf naziva naratornom tematizacijom muzike.

7. Zaključak

U ovom radu pokušao sam da ukažem na važnost pojave intermedijalnosti sa naročitim težištem na intermedijalnost u južnoslovenskim literaturama. U prvom delu pokušao sam da dam teorijski prikaz kada se radi o intermedijalnosti. U drugom delu pristupio sam analizi intermedijalnih odnosa na primeru četiri odabrana romana.

Na samom početku bilo je neophodno postaviti jasne ciljeve kako, gde i na koji način se pojavljuje intermedijalnost. Trebalo je, takođe, napraviti kratak uvod o intermedijalnosti i govoriti o tome kako se i na koji način ova pojava manifestuje u književnosti, iz koje perspektive se može prići analizi intermedijalnosti i kako pisci koriste ovu pojavu i zašto. U uvodu se, između ostalog, govori i o terminu preuzetom iz kognitivne lingvistike – konceptualnoj metafori i intermedijalnoj metafori – koja mi je bila od koristi pri analizi romana odabranih u ovom radu, tačnije za analizu romana *Ultramarin* i *Muzej bezuvjetne predaje*.

U poglavlju 2. *Intermedijalnost u savremenoj nauci o književnosti* govori se o ovoj pojavi u nauci o književnosti uglavnom kada su odnos slike i teksta i teksta i muzike u pitanju. Ovde sam takođe pokušao da ukažem i na teorijske radove koji se bave odnosom intermedijalnosti i istraživanjem pamćenja, tj. pitanjem medijalne organizacije kulturnog pamćenja. O ovoj problematici značajni su radovi Alaide Asman (Assmann, 2001), Astrid Erl, Ansgar Nuninga (Erl, Nuning 2005). U njihovim radovima naglašava se uloga medija za koncepciju načina pamćenja društva kao i za konstituisanje kulture sećanja.

U poglavlju 2.1 *Pojam intermedijalnost*, počevši od samog dovoljno kompleksnog termina medij došao sam do još kompleksnijeg – intermedijalnost. U nauci o književnosti intermedijalnosti se po samoj prirodi stvari pristupilo kao pojavi koja proističe iz intertekstualnosti. Mišljenja teoretičara su različita, ali upravo je to bio cilj poglavlja.

2.2 *Intertekstualnost i intermedijalnost*: Ovde sam pošao od sedamdesetih godina dvadesetog stoleća gde intertekstualnost zauzima centralno mesto u proučavanju književnosti. Polazeći od Julije Kristeve, Barta, Ženeta i drugih, da bih se osvrnuo na teoretičare sa prostora bivše Jugoslavije koji su se bavili takođe ovom temom, i došao do Venera Volfa koji pri proučavanju odnosa teksta i muzike govori o intertekstualnosti i intermedijalnosti i nudi klasifikaciju i dijagram ovakvih odnosa. Treba svakako pomenuti i mišljenje Helbiga, koji smatra da intermedijalnost operiše sa medijima drugačije nego

intertekstualnost.

U poglavlju 2.3. *Različiti teorijski pristupi (inter)medijalnosti* bilo je neophodno ukazati na različite teorijske pristupe proučavanja intermedijalnosti. Ovde sam ukazao i na važnost nauke o medijima pri proučavanju književnosti, pozivajući se na teoriju "Aufschreibesysteme" Fridriha Kitlera, preko Valtera Benjamina, Lumana i drugih. Razvitak novih tehnologija igra značajnu ulogu u percepciji savremenog čoveka, te sam želeo ukazati i na važnost pojave filma, kompjutera, ere digitalizacije.

Kao što je u uvodu ovog rada već rečeno, zbog kompleksne prirode intermedijalnih odnosa i velikog broja mogućnosti kombinovanja istih, u ovom radu sam se ograničio na proučavanje odnosa između slike i teksta i muzike i teksta.

U poglavlju 3. *Odnos slike i teksta* prikazan je kratak istorijski uvod gde se govori o odnosu slike i teksta. Ovaj odnos je veoma star, tako da je o njemu bilo reči od antike preko osamnaestog stoleća, nezaoblizanog Lesinga i drugih. O odnosu slike i teksta iz perspektive nauke o književnosti počinje se govoriti u drugoj polovini dvadesetog stoleća. U ovom poglavlju želeo sam pružiti kratak istorijski pregled proučavanja odnosa ova dva medija.

Naravno pošto je jedan od ciljeva bio prikazati ovu pojavu u književnostima, naveo sam i određeni broj autora kod kojih se intermedijalni postupci mogu detektovati. Uglavnom su dati primeri evropske književnosti i autori sa prostora bivše Jugoslavije, čija dela nisam analizirao u ovom radu. Tu je, takođe, bilo reči i o vizulenoj poeziji sa određenim primerima.

Ekfrazza, kao sve aktuelnija pojava u proučavanju književnosti, dobila je i posebno poglavlje pod istim imenom. Ekfrazza je verbalni prikaz grafičkog prikaza, ali ekfrazza ne mora biti pripovest, ona može biti i poetska interpretacija slike. Time se uspostavlja i razlika između klasične ekfrazze i postmoderne.

Nezaobilazna imena kada se radi o odnosu slike i teksta u nauci o književnosti su i Valter Benjmin, Rolan Bart, Ruhac, ali i Peter Vagner. Ovde je važan Benjaminov esej *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije* i niz Bartovih studija o fotografiji gde se izdvajaju dela *Svetla komora*, termini "*punktum*", "*studium*" i drugi.

Ovaj rad se bavio i ulogom pamćenja i medijalne organizacije kulturnog pamćenja pri proučavanju odnosa fotografije i teksta, koji mi je bio važan za dalju analizu odabranih romana u ovom radu. Posebnu pažnju posvetio sam Jens Ruhacu koji govori o ulozi fotografije u kolektivnom sećanju. Izdvajaju se termini "*trag*" i "*eksternizacija*", kao i poglavlja njegovog eseja *Privatna fotografija*. Ovde se radi o fotografiji kao mediju koji igra značajnu ulogu u kolektivnom sećanju. Autor se oslanja na

teorije Asman, Erl i drugih koji su se ovom temom bavili.

Poglavlje 4. *Odnos Muzike i teksta* je koncipirano po sličnom principu kao poglavlje o odnosu slike i teksta. Ovde se u početku govori o odnosu muzike i teksta kroz istoriju sve do danas. U uvodnom delu govori se o određenim teoretičarima koji su se bavili ovom temom a ističu se Stiv Šer, Verner Volf, Albert Gir i mnogi drugi.

Oslanjajući se na Šera, Volf uvodi termin "muzikalizacija književnosti" (*musicalisation of fiction*). Autor pod tim podrazumeva intermedijalni odnos muzike i teksta. O njegovom pristupu proučavanju ove pojave govori poglavlje 4.1 *Intertekstualnost, interdisciplarnost, intermedijalnost*. U poglavlju 4.2 *Tematizacija i imitacija kao osnovni tipovi indirektno intermedijalnosti* Volf govori o mogućim odnosima između teksta i muzike, i u poglavlju 4.3 *Kako prepoznati muzikalizovanu književnost?* pokušava definisati intermedijalne relacije između muzike i teksta. Muzikalizaciju deli na direktnu i indirektnu. U ovom poglavlju Volf po uzoru na Šera daje klasifikaciju ovih intermedijalnih odnosa i nudi dijagrame sa njihovim prikazom.

U drugom delu rada prešao sam na analizu četiri odabrana romana. Cilj je bio detekcija intermedijalnih odnosa između slike i teksta kod prva dva autora, i muzike i teksta kod druga dva autora. Iako se u romanima intermedijalni odnosi pojavljuju i u drugačijim relacijama, zbog kompleksnosti odnosa ograničio sam se na samo ove dve vrste odnosa.

5.1 *Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić*. U romanu *Muzej bezuvjetne predaje* postoji samo jedna fotografija, a cilj mi je bio da istražim odnos između ove fotografije i teksta. Ključna pitanja su bila: koja je uloga ove fotografije na početku teksta, te kako ona, i da li, utiče na strukturu i sadržaj i temu romana. Za analizu mi je poslužio i gore pomenuti pojam konceptualne metafore, tako što mi je pomogao da identifikujem najznačajnije teme i motive romana kojima se autorka bavi, kao na primer motiv egzila. Pri analizi prirodno su se izdvojila poglavlja 5.1.3 *Motiv tri žene*, jer su one prikazane na slici, zatim 5.1.4 *Egzil* koji predstavlja jednu od centralnih tema ovog romana, u kome sam pokušao da odgovorim na pitanje u kakvoj su vezi motiv egzila i fotografija umetnuta u tekst. U poglavlju 5.1.5 *Motiv muzeja* govori se o instituciji muzeja i odnosu fotografije, egzila i uloge umetnosti u odnosu na ovu konceptualnu metaforu. U poglavlju 5.1.6 *Motiv obiteljskog albuma* govori se o ulozi porodičnog albuma, fotografiji kao nosiocu sećanja, a oslanjajući se na Jensa Ruhaca govori se o privatnom albumu kao delu kolektivnog sećanja, ali i drugim relacijama ove pojave u odnosu na tekst i fotografiju koja se pojavljuje u ovoj knjizi.

5.2 *Odnos vizuelnog i teksta na primeru romana Ultramarin / Ultramarin encore*: Prodanovićevo delo

Ultramarin objavljeno je u dve knjige, jedna je sačinjena od samog teksta, a u drugoj se pojavljuju fotografije i slike sa citatima iz prve knjige. Tako se ove dve posebno sastavljene knjige mogu čitati odvojeno, ali i uporedo. Pri proučavanju ovog dela poslužio mi je pojam konceptualne metafore iz koje sam razvio termin intermedijalne metafore. Zatim sam pokušao da klasifikujem slike koje se pojavljuju u romanu i podelio ih u tri grupe. Ovde se radi o prvoj grupi fotografija kao dokumentu, zatim drugoj fotografiji kao svedočanstvu, i slikama koje bi spadale u grupu intermedijalne metafore. Takođe se govori o tome kako fotografije svedoče o temama kojima se bavi autor: ključni motivi su plava boja tj. *Ultramarin*, zatim otac, rat i "*Bildungsreise*". Ovde je takođe bilo govora i o porodičnom albumu i privatnoj fotografiji, uz oslanjanje na Ruhaca.

6.1 Odnos muzike i teksta na primeru romana *Izlaženje*. Ako govorimo o odnosu muzike i teksta, za analizu ovih odnosa koristio sam se romanom *Izlaženje* Barbare Marković. Ovde sam pokušao da dam odgovor na pitanje na koji način se prepliću muzika i tekst u ovom delu, zatim kako njihov intermedijalni odnos utiče na formu i strukturu romana. Takođe, za analizu mi je poslužio i fenomen remiksa, kao remiksa teksta i kao intermedijalnog postupka. Pošto se ovde radi o "remiksu" romana *Gehen* Tomasa Bernharda, analizu sam započeo od intertekstualnosti. Pri analizi sam se koristio i teoretskim polazištima Kristeve i Bahtina. Bilo je, naravno, i oslanjanja na kalsifikaciju Volfa i njegovog termina narativne evokacije, kao i osvrta na teoriju Kitlera iz njegovog rada "*Aufschreibesysteme*".

Zatim sledi poglavlje 6.2.2 Analiza odnosa muzike i teksta na primeru romana *Mimesis*. U romanu *Mimesis* Nikolaidisa pokušao sam da ukažem na sam koncept muzičkog albuma kao nosioca strukture romana, i poglavlja koja nose nazive određenih muzičkih numera. Naslovi poglavlja, ali i pesama, takođe korespondiraju sa tekstom u datom poglavlju romana i ovde nailazimo na pregršt muzičkih evokacija. Takođe se analizirao odnos teksta i samog tematiziranja određenih muzičkih motiva, kao i njihovih intermedijalnih odnosa.

Cilj ovog rada bio je i da prikaže pojavu intermedijalnosti, granice i domete upotrebe ove pojave u savremenim južnoslovenskim literaturama. Nadam se da sam u radu uspeo da nagovestim važnost i neminovnost ove pojave u savremenoj književnosti i da ukažem na neke od mogućih naučnih pristupa. Na ovu temu ima još dosta toga da se kaže. Kako je ovaj rad bio skoncentrisan samo na odnos slike i teksta i muzike i teksta, možda bi u budućnosti bilo interesantno pozabaviti se i multimedijalnim odnosima književnosti i drugih medija, kao i, recimo, odnosom filma i književnog teksta, teatra i teksta,

kao i teksta u digitalnim medijima. Takođe bi bilo interesantno ukazati na druge autore koji se bave ovom temom, ali i na autore kod kojih se da detektovati pojava intermedijalnosti.

8. Zusammenfassung Deutsch

In dieser Arbeit versuchte ich auf die Wichtigkeit der Intermedialität hinzuweisen, insbesondere in der südslawischen Literatur. Im ersten Teil versuchte ich die Intermedialität theoretisch darzustellen. Im zweiten Teil ging ich auf die Analyse der Intermedialität am Beispiel von vier gewählten Romanen ein. Zur Analyse der Wechselbeziehung zwischen Bild und Text benutzte ich den Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* (2002) von Dubravka Ugrešić und *Ultramarin* (2010) von Mileta Prodanović, und bei der Wechselbeziehung zwischen Text und Musik den Roman *Ausgehen* (2007) von Barabra Marković und *Mimesis und andere Skandale* (2008) von Andrej Nikolaidis.

Am Anfang war es notwendig, klare Ziele zu setzen, wie, wo und auf welche Weise die Intermedialität vorkommt. Es war auch erforderlich, eine kurze Einleitung über die Intermedialität zu machen, und auch zu schildern, wie dieses Phänomen sich in der Literatur manifestiert, aus welcher Perspektive man die Analyse der Intermedialität machen kann, und wie und warum die Autoren dieses Phänomen verwenden. In der Einleitung ist unter anderem die Rede von dem aus der kognitiven Linguistik übernommenen Begriff der konzeptionellen und intermedialen Metapher, die sich bei der Analyse der Romane *Ultramarin* und *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* als nützlich zeigt.

Die Begründer dieser Theorie, Georg Lakoff und Mark Johnson, weisen darauf hin, dass Metapher und Metonymie nicht bloß Sprachstilfiguren sind, sondern „konzeptionelle Figuren“, was heißt, dass sie auch ein Mittel zur „Konstruktion von Sprachbildern“ sind (Lakoff 1980).

Im Kapitel 2. *Intermedialität in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft* ist die Rede von diesem Phänomen in der Literaturwissenschaft, hauptsächlich wenn es um Beziehung zwischen Bild und Text und Text und Musik geht. Hier wollte ich auch auf die theoretischen Arbeiten, die sich mit der Beziehung zwischen Intermedialität und Erforschung des Gedächtnisses bzw. mit der Frage der medialen Organisation des kulturellen Gedächtnisses befassen, hinweisen. Bedeutend in diesem Bereich sind die Arbeiten von Aleida Assmann (Assmann, 2001) und Astrid Erll, Ansgar Nünning (Erll, Nünning 2004). In ihren Arbeiten wird die Rolle der Medien in der Konzeption des kollektiven Gedächtnisses und in der Konstitution der Gedächtniskultur hervorgehoben.

Im Kapitel 2.1. *Begriff der Intermedialität* kam ich vom an sich komplexen Begriff des Mediums zum noch komplexeren Begriff der Intermedialität. In der Literaturwissenschaft wurde die Intermedialität als Phänomen, das aus der Intertextualität hervorgeht, wahrgenommen. Die Meinungen der Theoretiker sind verschieden, aber gerade das ist das Ziel dieses Kapitels.

2.2 *Intermedialität und Intertextualität*. Hier ging ich von den 1970er Jahren aus, wo die Intertextualität im Mittelpunkt des Literaturwissenschaftsstudiums stand. Ausgehend von Julia Kristeva, Barthes, Genette und anderen, mit Rückblick auf die Theoretiker aus dem ex-jugoslawischen Raum, die sich mit diesem Thema befassten, kam ich zu Werner Wolf, der bei der Beziehung zwischen Text und Musik von der Intertextualität und Intermedialität spricht und eine Klassifizierung und ein Diagramm solcher Wechselbeziehungen darstellt. Allerdings ist auch die Meinung von Helbig zu berücksichtigen, der die Ansicht vertritt, dass die Intermedialität in Bezug auf Medien anders als Intertextualität operiert.

Im Kapitel 2.3. *Verschiedene Zugänge zur Intermedialität* war es notwendig, auf verschiedene theoretische Zugänge in der Intermedialitätsforschung hinzuweisen. Hier wies ich auch auf die Wichtigkeit der Medienwissenschaft in der Literaturwissenschaftsforschung hin, unter Berufung auf die Theorie der "Aufschreibesysteme" von Friedrich Kittler, über Walter Benjamin, Luhmann und andere. Die Entwicklung neuer Theorien spielt eine bedeutende Rolle in der Wahrnehmung zeitgenössischer Menschen, daher wollte ich auch auf die Wichtigkeit der Phänomene wie Film, Computer, digitales Zeitalter hinweisen.

Wie eingangs bereits erwähnt, wegen der komplexen Natur der intermedialen Beziehungen und großer Anzahl von Kombinationsmöglichkeiten, beschränkte ich mich in meiner Arbeit auf die Erforschung der Intermedialität zwischen Bild und Text und Text und Musik.

Im Kapitel 3. *Wechselbeziehung zwischen Bild und Text* wurde eine kurze historische Übersicht zur Wechselbeziehung zwischen Bild und Text dargestellt. Diese Beziehung ist sehr alt, sodass der Zeitraum von der Antike bis über das 18. Jahrhundert hinaus berücksichtigt wurde. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft beginnt man in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darüber zu reden. In diesem Kapitel wollte ich eine kurze historische Übersicht zur Forschung der Beziehungen zwischen diesen zwei Medien darstellen.

Natürlich, da eines der Ziele war, dieses Phänomen in der Literatur darzustellen, führte ich auch

bestimmte Autoren an, bei denen intermediale Vorgänge zu entdecken sind. Hauptsächlich sind es Beispiele aus der europäischen Literatur und Autoren aus dem ex-jugoslawischen Raum, deren Werke ich in dieser Arbeit nicht analysierte. Da ist auch die Rede von der visuellen Poesie an bestimmten Beispielen.

Die Ekphrasis - als immer aktuelleres Phänomen im Literaturwissenschaftsstudium – bekam ein eigenes Kapitel unter dem gleichen Namen. Die Ekphrasis ist die verbale Beschreibung einer bildnerischen Darstellung, aber sie muss keine Erzählung, sondern auch eine poetische Bildinterpretation sein. Damit wird ein Unterschied zwischen der klassischen Ekphrasis und Postmoderne hergestellt.

Unumgängliche Namen bei der Beziehung zwischen Bild und Text in der Literaturwissenschaft sind auch Roland Barthes und Walter Benjamin, aber auch Peter Wagner. Hier sind Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und eine Reihe von Barthes' Studien zur Fotografie wichtig, insbesondere *Die helle Kammer*.

Diese Arbeit befasste sich auch mit der Rolle der Erinnerung und der medialen Organisation des kulturellen Gedächtnisses bei der Erforschung der Beziehung zwischen Fotografie und Text, da es für die weitere Analyse der gewählten Romane, mit denen ich mich in dieser Arbeit befasste, war. Die besondere Aufmerksamkeit schenkte ich Jens Ruchatz, der über die Rolle der Fotografie im kollektiven Gedächtnis spricht. Hervorgehoben werden Termini *Spur* und *Externalisierung*, sowie *private* Fotografie. Hier handelt es sich um Fotografie als Medium, das eine bedeutende Rolle im kollektiven Gedächtnis spielt. Der Autor stützt sich auf Theorien von Assmann, Erll und anderen, die sich mit diesem Thema befassten.

Das Kapitel 4. *Wechselbeziehung zwischen Text und Musik* wurde nach dem ähnlichen Prinzip wie das Kapitel über die Wechselbeziehung zwischen Bild und Text konzipiert. Eingangs wird über diese Wechselbeziehung durch die Geschichte bis zur Gegenwart gesprochen. In der Einleitung werden bestimmte Theoretiker genannt, insbesondere Scher, Adorno, Wolf, Gier und viele andere.

Sich auf Scher stützend, führt Wolf den Terminus *Musikalisierung der Literatur* ein. Der Autor versteht darunter die intermediale Beziehung zwischen Musik und Text. Er forscht über dieses Phänomen, worüber im Kapitel 4.1 *Intermedialität, Intertextualität, Interdisziplinarität* die Rede ist. Im Kapitel 4.2 *Thematisierung und Imitation als Grundtypen indirekter Intermedialität* spricht Wolf über mögliche Beziehungen zwischen Text und Musik, und im Kapitel 4.3 *Wie musikalisierte Literatur zu erkennen ist* versucht er intermediale Relationen zwischen Musik und Text zu definieren. Die Musikalisierung

unterteilt er in direkte und indirekte. Weiters macht er nach Schers Vorbild die Klassifizierung dieser intermedialen Beziehungen und eine Diagrammdarstellung.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um die Analyse von vier gewählten Romanen. Das Ziel ist die Entdeckung der intermedialen Beziehungen zwischen Bild und Text bei den ersten zwei Autoren und zwischen Musik und Text bei den anderen zwei Autoren. Obwohl in den Romanen die intermedialen Beziehungen auch in anderen Relationen vorkommen, entschloss ich mich wegen der Komplexität der Beziehungen nur für zwei Arten dieser Wechselbeziehungen.

5.1. Das Museum der bedingungslosen Kapitulation von Dubravka Ugrešić: Dubravka Ugrešić wurde in Kutina, Kroatien, geboren. Sie studierte Russische und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Philosophischen Universität in Zagreb, wo sie dann auch arbeitete. Sie übersetzte Daniil Charms, Boris Pilnjak aus dem Russischen, interessierte sich für die russische Avantgarde. Am Anfang schrieb sie Kinderprosa, veröffentlichte *Kleine Flamme* (1976) und *Philipp und das Glückchen* (1978). Danach kam die Kurzgeschichtensammlung *Eine Pose für die Prosa* und der sog. Patchwork-Roman *Des Alleinseins müde...* (1981), der auch verfilmt wurde und der Autorin Popularität bescherte. Sie begann sich für die Trivialität des Alltagslebens zu interessieren, für die Kitschliteratur, was einigermaßen eines der Themen auch in ihren anderen Romanen blieb. Im Jahr 1983 kam *Das Leben ist ein Märchen* heraus, und 1988 der Roman *Die Forcierung des Romans – Flusses*.

Dann verließ Ugrešić Kroatien (1993) und entschloss sich für freiwilliges Exil, ging nach Amsterdam und unterrichtete an verschiedenen amerikanischen Universitäten. Sie ist eine der seltenen Schriftstellerinnen, die sich der Politik des Nationalismus im ex-jugoslawischen Raum widersetzt. Die Autorin beginnt sich für die Themen Exil, Nationalismus und andere zu interessieren, wie aus ihren Werken *Die Kultur der Lüge* (1996), *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* (1997), *Lesen verboten* (2001) und *Das Ministerium der Schmerzen* (2004) ersichtlich ist. Es folgen *Keiner zu Hause* und *Baba Jaga legt ein Ei* (2008).

Im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* gibt es nur eine Fotografie, und mein Ziel war, die Beziehung zwischen dieser Fotografie und dem Text zu erforschen. Die Schlüsselfragen waren, welche Rolle diese Fotografie am Anfang des Textes hat und ob und wie sie die Struktur, den Inhalt und das Thema des Romans beeinflusst. Zur Analyse diente mir auch der oben erwähnte Begriff der konzeptionellen Metapher, indem er mir half, die bedeutendsten Themen und Motive des Romans, wie zum Beispiel das Motiv des Exils, zu erkennen. Bei der Analyse zeichneten sich folgende Kapitel

ab: 5.1.3 *Motiv der drei Frauen*, weil sie auf dem Bild dargestellt sind, dann 5.1.4 *Exil*, das eines der zentralen Themen dieses Romans darstellt. Hier versuchte ich die Frage zu beantworten, in welcher Verbindung das Motiv des Exils und das in den Text eingefügte Foto sind. Im Kapitel 5.1.5 *Motiv des Museums* ist die Rede vom Museum als Institution und von der Beziehung zwischen Fotografie, Exil und Kunstrolle in Bezug auf diese konzeptionelle Metapher. Im Kapitel 5.1.6 *Motiv des Familienalbums* ist die Rede von der Rolle des Familienalbums, von der Fotografie als Gedächtnisträgerin, und in Anlehnung auf Ruchatz vom Familienalbum als Teil des kollektiven Gedächtnisses, aber auch von anderen Relationen dieses Phänomens in Bezug auf den Text und die Fotografie in diesem Buch.

5.2 Wechselbeziehung zwischen Bild und Text im Roman *Ultramarin*

Prodanović wurde 1959 in Belgrad geboren, sein Vater war auch Kunstmaler. Studierte Malerei und Architektur in Belgrad. Hatte bisher ca. vierzig selbständige Ausstellungen. Schreibt Essays über visuelle Kunst, Kunstkritik und Prosa. Redaktionsmitglied bei der Zeitschrift *Belgrader Kreis* und *New Moment*.

Er veröffentlichte folgende Prosabücher: *Das Abendessen bei der heiligen Apolonia* (1984), *Neue Jungs* (1989), *Reiseberichte durch Bilder und Etiketten* (1993), *Der Hund mit gebrochenem Rückgrat* (1993), *Die Himmelsoper* (1995), *Tanz, Bestie, zu meiner zärtlichen Musik* (1995), *Rotes Tuch, ganz aus Seide* (1999), *Das könnte Ihr glücklicher Tag sein* (2000), *Ein Garten in Venedig* (2002) und *Alice im Land der heiligen Karpfen* (2003); die Reiseberichtsfragmente *Das Auge auf der Reise* (2000); die Essaysammlung *Älteres und schöneres Belgrad* (2001); die Gedichtssammlung *Miasma* (1994), den Roman *Ultramarin*; *Ultramarin encore* (2010). Er schrieb Essays über Krieg, Nachkriegskultur und Reiseberichte.

Der Roman *Ultramarin* wurde in zwei Büchern veröffentlicht, das eine besteht aus dem Text selbst, und das zweite aus Fotografien und Bildern mit den Zitaten aus dem ersten Buch. So können diese Bücher separat aber auch parallel gelesen werden. Bei der Analyse dieses Romans bediente ich mich des Begriffs der konzeptionellen Metapher, aus dem ich den Begriff der intermedialen Metapher entwickelte. Dann versuchte ich die im Roman vorkommenden Bilder zu klassifizieren und unterteilte sie in drei Gruppen. In der ersten Gruppe handelt es sich um Fotografie als Dokument, in der zweiten um Fotografie als Zeugnis, und um die Bilder, die zur Gruppe der medialen Metapher gehören.

Hier ist die Rede davon, dass die Fotografien die Themen, mit denen sich der Autor befasst, bezeugen; die Schlüsselmotive sind die Farbe blau bzw. ultramarin, dann Vater, Krieg und *Bildungsreise*. Und, in Anlehnung auf Ruchatz die Rede vom Familienalbum und von der privaten Fotografie.

6.1 Wechselbeziehung zwischen Text und Musik im Roman *Ausgehen* von Barbara Marković

Barbara Marković wurde 1980 in Belgrad geboren. Sie studierte Germanistik in Belgrad und Wien. Im Jahr 2006 veröffentlichte sie ihr erstes Buch *Ausgehen*, das 2009 in deutscher Übersetzung im Suhrkamp Verlag erschien. Sie arbeitete bei verschiedenen Zeitschriften mit, konzipierte den Literaturschwerpunkt in *Lichtungen* Nr. 130 (2012.). Danach kam ihr neues Buch *Graz, Alexanderplatz* (2012.). Sie befasst sich mit visuellem Text, Text als Hypertext, Digitalisierung, Computerspielen. Wenn die Rede von der Wechselbeziehung zwischen Musik und Text ist, benutzte ich zur Analyse dieser Beziehung den Roman *Ausgehen* von Barbara Marković. Hier versuchte ich die Frage zu beantworten, auf welche Weise sich Musik und Text in diesem Werk verflechten, wie ihre intermediale Beziehung die Form und Struktur des Romans beeinflussen. Zur Analyse diente mir auch das Phänomen des Remix; Remix als Textremix und als intermediales Verfahren. Da es sich hier um „Remix“ des Romans *Gehen* von Thomas Bernhard handelt, begann ich die Analyse mit der Intertextualität. Dabei benutzte ich die Theorien von Kristeva und Bachtin, die im Kapitel 2.3 *Intertextualität und Intermedialität* in dieser Arbeit erwähnt wurden. Außerdem verwendete ich die Klassifizierung von Wolf und seinen Begriff der narrativen Evokation, mit Bezug auf die Theorie der „Aufschreibesysteme“ von Kittler.

6.2 Wechselbeziehung zwischen Text und Musik im *Mimesis* von Nikolaidis

Der montenegrinische Autor griechischer Herkunft Andrej Nikolaidis, geboren 1974 in Sarajevo, musste 1992 Sarajevo verlassen und zog nach Ulcinj um. Er ist ein Verfechter des Antikriegsdenkens auf dem Gebiet von Montenegro, Serbien und Bosnien. Im Jahr 1999 veröffentlichte er die Erzählungen *Kathedrale in Seattle*. Sein erster Roman *Mimesis* (2003) wurde sehr gut in Kroatien und in den liberalen Kreisen Montenegros akzeptiert. Es folgte der Roman *Sohn* (2006). Er ist unter anderem auch journalistisch tätig, befasst sich mit der Politik und wurde in den letzten Jahren von diversen Skandalen politischer Natur umgeben. Ulcinj nimmt einen wichtigen Platz in seinen Romanen ein, er zeichnet sich durch kritischen Ton aus, sein großes Vorbild ist, wie er selbst sagt, Thomas Bernhard.

In der Analyse seines Romans *Mimesis* versuchte ich, auf das Konzept des Musikalbums als Träger der Romanstruktur hinzuweisen, und der bestimmten Kapitel, die die Titel der bestimmten Musiknummern tragen. Die Kapitel- aber auch Songtitel korrespondieren auch mit dem Text im jeweiligen Kapitel und rufen eine Vielzahl von Musikevokationen hervor. Außerdem versuchte ich, die Beziehung zwischen

dem Text und der Thematisierung bestimmter Musikmotive sowie deren intermediale Relationen zu analysieren.

Schlussfolgerung

Das Ziel dieser Arbeit war, das Phänomen der Intermedialität, die Grenzen und Reichweite der Verwendung dieses Phänomens in der zeitgenössischen südslawischen Literatur darzustellen. Ich hoffe, dass es mir gelang, die Wichtigkeit und Unumgänglichkeit dieses Phänomens in der zeitgenössischen Literatur anzudeuten und auf einige mögliche wissenschaftliche Zugänge aber auch auf die Theorien darüber hinzuweisen. Zu diesem Thema gibt es noch viel zu sagen. Diese Arbeit war nur auf die Wechselbeziehung zwischen Bild und Text und Musik und Text fokussiert, daher wäre es vielleicht interessant, sich zukünftig auch mit multimedialen Beziehungen zwischen Literatur und anderen Medien zu befassen, wie zum Beispiel zwischen Film und literarischem Text, Theater und Text, sowie Text in digitalen Medien. Ebenfalls wäre interessant, auf noch mehr Autoren, die sich mit diesem Thema beschäftigen, aber auch Autoren, bei denen sich das Phänomen der Intermedialität entdecken lässt, hinzuweisen.

9. Literatura

Primarna literatura

MARKOVIĆ Barbara, Izlaženje, Beograd 2005.

NIKOLAIDIS Andrej, Mimesis i drugi skandali, Beograd 2008.

PRODANOVIĆ Mileta, Ultramarin, Beograd 2010.

PRODANOVIĆ Mileta, Ultramarin enocore, Beograd 2010.

UGREŠIĆ Dubravka, Muzej bezuvjetne predaje, Beograd 2002.

Sekundarna literatura

ASMAN Aleida (Assmann Aleida), Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon, Wien 2001.

BAHITN Mihail (Bachtin Michail), Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/Main 1979.

BART Roland (Roland Barthes), Svetla Komora, nota o fotografiji, Beograd 1993.

BART Roland (Roland Barthes), Der Tod des Autors, Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam, Stuttgart 2000.

BENJAMIN Valter (Benjamin Walter), O fotografiji i umetnosti, prevod Jovica Aćin, Beograd 2006.

BITI Vladimir, Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije, 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Zagreb 2000.

CVAJFEL Štefan (Zweifel Stephan), Die Situationistische Internationale (1957-1972), Zürich, 2006.

ERL Astrid, NUNING Ansgar (Erll Astrid, Nüninng Ansgar), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität - Historizität – Kulturspezifität, Berlin 2004.

HELBIG Jorg (Helbig Jörg), Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998.

JOVANOVIĆ Svetislav, Rečnik postmoderne, Beograd 1999.

KIM Moku (Kim Mookyu), Mediale Konfigurationen, Ein Beitrag zu Theorie der Intermedialität, Konstanz 2003.

KITTLER Friedrich (Kittler Friedrich), Aufschreibesysteme 1800,1900, München 1995.

KRISTEVA Julia (Kristeva Julia), Probleme der Textstruktur, Köln 1972.

LAKOFF George i JOHNSON Mark (Lakoff George and Mark Johnson), Metaphors We Live By, Chicago 1980.

LESSING Gotthold Ephraim (Lessing Gotthold Ephraim) Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice (Merleau-Ponty Maurice), Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.

MARTENS Martin (Martens Martin) Forschungsüberblick "Intermedialität", Hanover, 2000.

MCLUHAN Marshall (McLuhan Marshall), Die magischen Kanäle, Düsseldorf, 1992.

MERSCH Dieter (Mersch Dieter), Medientheorien. Zur Einführung, Hamburg, 2006.

NÜNNING Vera, Ansgar (Nünning Vera, Ansgar), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002.

ORAČIĆ Dubravka, Teorija citatnosti, Zagreb 1989.

PAVLIČIĆ Pavao, Intertekstualnost i intemedijalnost tipološki ogled, Intertekstualnost i

intermedijlanost, Zagreb, 1988

PFISTER Manfred, BROIČ Urlih (Přister Manfred, Broich Ulrich), *Intertextualiät. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

PLATON, Phaidros oder vom Schönen. Stuttgart, 1957.

PLEMIĆ Bojana, Od zanatlije do umetnika, Likovni život, br. 121/122, Beograd 2010, 50-53)

PRODANOVIĆ Mileta, Putopisi po slikama i etiketama, Novi Sad 1993.

UGREŠIĆ Dubravka, Minstarstvo boli, Zagreb 2004.

VAGNER Peter (Wagner Peter), Icons, Texts, Icontexts, Berlin 1996.

VLAJIČIĆ Antonela, Diplomarbeit, Intertekstualnost u djelima Dubravke Ugrešić, Wien 2011.

VOLF Verner (Wolf Werner) Muscalisation of Fiction, Amsterdam, 1999.

ZIMA Peter (Zima Peter), Literatur intermedial, Musik, Malerei, Photographie, Film, Darmstadt, 1995.

ZONTAG Suzan, (Sontag Suzan), O fotografiji, prevod Filip Filipović, Beograd 2009.

ŽENET Žerard (Gerardes Genette) Palimpseste, Frankfurt am Mein, 1993.

Izvori sa interneta:

BEGANOVIĆ DAVOR, O odnosu teksta i fotografije na primjeru Aleksandra Hemona
<http://www.sveske.ba/bs/content/o-odnosu-teksta-i-fotografije-na-primjeru-aleksandra-hemona>

FUKO Mišel (Michael Foucault), Andere Räume, 1992.
http://www.uni-weimar.de/cms/uploads/media/Foucault_AndereRaeume_01.pdf

HEFERNAN Džejms (Heffernan, James A. W), Ekfrazza i prikaz, Polja proleće 1991.

<http://polja.eunet.rs/polja457/457-10.pdf>

HIGINS, Dik (Higgins, Dick), Synesthesia and Intersenses: Intermedia, 1965

<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html>

JOVANOVIĆ Nebojša, Motiv tri žene u "Muzeju bezuvjetne predaje" Dubravke Ugrešić

http://www.dubravkaugresic.com/pdf/Nebojsa_Jovanovic.pdf

LADANJI IŠTVAN (István Ladányi), Mapiranje egzila u Muzeju bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić, FLUMINENSIA br. 1, 2008, 119-138

<http://www.ffri.hr/cultstud/nastavni/Jezik,%20mi%9A%20Aljenje%20i%20kultura%20-%20scripta.doc>

MIJATOVIĆ Aleksandar, Diskurz fotografije u romanu Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić

<http://www.dubravkaugresic.com/pdf/AleksandarMijatovic.pdf>

RAJEVSKI Irina (Rajewsky Irina), Intermedialität, Tübingen/Basel 2002.

http://intermedialitaet.phil.hhu.de/?page_id=121

ŠTADLER Feliks (Stadler Felix), Neun Thesen zur Remix-Kultur

<http://www.irights.info/index.php?id=767>

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Dodatak

Siže na Srpskom

U ovom radu bavio sam se intermedijalnošću u južnoslovenskim literaturama. Na početku sam govorio o samoj pojavi intermedijalnosti, o terminu i njegovoj kompleksnosti, zatim o njegovoj ulozi u nauci o književnosti, kao i o mogućim teoretskim pristupima intermedijalnosti. Proučavanju ove pojave pristupio sam iz perspektive nauke o književnosti, ali sam pažnju posvetio i istraživanju ove pojave iz ugla nauke o medijima, kao i studija kulture sa osvrtom na izučavanje medijalne organizacije kulturnog pamćenja.

Pošto se intermedijalni odnosi mogu javiti u različitim medijima na različite načine, u ovom radu sam se ograničio na intermedijalnost u književnosti, a proučavanje sam dalje usmerio na odnos slike i teksta kao i odnos muzike i teksta. Nakon kratkog istorijskog pregleda ovih odnosa, dakle, slike i teksta i muzike i teksta, za proučavanje ovih odnosa poslužile su mi teorije, između ostalih, Rolana Barta, Valtera Benjamina, Jensa Ruhaca i mnogih drugih. Pri proučavanju odnosa muzike i teksta oslonio sam se na Šera, Volfa, kao i Gira i druge.

U drugom delu analizirao sam odnos slike i teksta, kao i muzike i teksta, na primeru četiri savremena romana. Kada je odnos slike i teksta u pitanju, za analizu sam koristio roman Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* (2002.) i *Ultramarin* (2010.) Milete Prodanovića, a kada je u pitanju odnos teksta i muzike, roman *Izlaženje* (2006.) Barbare Marković i *Mimesis i drugi skandali* (2008.) Andreja Nikolaidisa. U analizi ovih romana pokušao sam da pokažem kako se manifestuju intermedijalni odnosi u romanima, kakve su njihove veze, kako autori upotrebljavaju ovu pojavu i kako ona utiče na strukturu romana. U nekim analizama govori se i o kolektivnom pamćenju kroz medije.

Ovaj rad istražuje u kojoj meri se pojavljuje intermedijalnost u južnoslovenskim književnostima i na koji način, gde su dometi u proučavanja i upotrebi iste. Rad želi da ukaže na važnost ove pojave kao i na važnost daljeg proučavanja ove teme.

Abstract auf Deutsch

In dieser Arbeit befasste ich mich mit der Intermedialität in der südslawischen Literatur. Eingangs sprach ich über die Intermedialität selbst, über den Begriff und dessen Komplexität, dann über die Rolle in der Literaturwissenschaft, sowie über mögliche theoretische Zugänge zur Intermedialität. Mein Zugang war aus der Perspektive der Literaturwissenschaft, aber ich berücksichtigte auch die Erforschung dieses Phänomens aus dem Winkel der Medienwissenschaft und Kulturstudien, mit Rückblick auf Ergründung der medialen Organisation des kulturellen Gedächtnisses.

Da die Wechselbeziehungen in verschiedenen Medien auf verschiedene Arten vorkommen können, beschränkte ich mich in dieser Arbeit auf Intermedialität in der Literatur und konzentrierte die weitere Forschung auf die Wechselbeziehung zwischen Bild und Text sowie zwischen Musik und Text. Nach der kurzen historischen Übersicht dieser Wechselbeziehungen, also zwischen Bild und Text bzw. Musik und Text, benutzte ich für die Erforschung dieser Wechselbeziehungen die Theorien von Roland Barthes, Walter Benjamin, Jens Ruhatz und vieler anderer. Bei der Ergründung der Wechselbeziehung zwischen Musik und Text stützte ich mich auf Scher, Wolf, Gier und andere.

Im zweiten Teil analysierte ich die Wechselbeziehung zwischen Bild und Text, sowie zwischen Musik und Text am Beispiel von vier zeitgenössischen Romanen. Bei der Analyse der Wechselbeziehung zwischen Bild und Text benutzte ich den Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* (2002) von Dubravka Ugrešić und *Ultramarin* (2010) von Mileta Prodanović, und bei der Wechselbeziehung zwischen Text und Musik den Roman *Ausgehen* (2006) von Barabra Marković und *Mimesis und andere Skandale* (2008) von Andrej Nikolaidis. In der Analyse dieser Romane versuchte ich zu zeigen, wie sich intermediale Beziehungen in den Romanen manifestieren, wie ihre Zusammenhänge sind, wie die Autoren dieses Phänomen verwenden und wie es die Romanstruktur beeinflusst. In manchen Analysen ist auch die Rede vom kollektiven Gedächtnis durch die Medien.

Diese Arbeit erforscht, in welchem Ausmaß und auf welche Weise die Intermedialität in der südslawischen Literatur vorkommt, wo die Reichweite in der Erforschung und Verwendung dieser ist. Die Arbeit möchte auf die Wichtigkeit dieses Phänomens sowie auf die Wichtigkeit der weiteren Erforschung dieses Themas hinweisen.

Abstract in English

The thesis analyses intermediality in South Slavic literatures. The beginning of the thesis discusses the concept of intermediality as a term, its complexity, then its role in literature as a science, as well as some possible theoretical approaches to intermediality. Not only has the analysis of this concept been carried out within the context of the literary theories, but also from the point of the media studies, as well as the cultural studies, including the study of media organization of cultural memory.

as the relations may occur in a variety of media and in different ways, I have limited the scope of the analysis to intermediality in literature, with the focus on the analysis of the relations between picture and text, as well as between music and text.

After a brief historical overview of these relations, i.e. the relations between picture and text and music and text, I have analysed them by using the theories of, among others, Roland Barthes, Walter Benjamin, Jens Ruchatz and many others. The analysis of music and text is based on the theories of Scher, Wolf, Gier and others.

In the second part of the thesis I have analysed the relationship between picture and text, as well as between music and text, in four contemporary novels. For the analysis of the relations between picture and text, I have used *The Museum of Unconditional Surrender* (2002) by Dubravka and *Ultramarin* (2010) by Mileta Prodanović; whereas the novels *Coming Out* (2006) by Barbara Marković and *Mimesis and Other Scandals* (2007) by Andrej Nikolaidis have been used to examine the relations between text and music. The analysis of these novels is an attempt to show how intermedial relations manifest themselves in novels, what the relations between them are based on, how the authors use this concept and how it affects the novels' structure, including the examples of collective memory expressed through the media.

The thesis analyses the presence of intermediality in South Slavic literatures, its manifestations, the scope of study and use thereof. The thesis highlights the importance of intermediality, as well the importance of further study thereof.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Srđan Knežević

1980 in Novi Sad, Serbien geboren.

SCHULISCHE AUSBILDUNG UND STUDIUM

1987 - 1995 Grundschule , Novi Sad, Serbien

1995 –1999 Hochschule für Graphik, Design und Photographie „Jovan Vukanovic,, Novi Sad - Serbien

2000 – Philosophische Fakultät, Literaturwissenschaft. Novi Sad - Serbien

2006 - laufend, Universität Wien, Studiengang Slawistik, BKS