

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD

Marija Simonović

Kabina sa ogledalima - 'slike' vode u klavirskoj muzici Kloda
Debisijsa - između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i 'ogledanja'
vode u likovnom izrazu XIX veka

Beograd, 2018.

Sadržaj

Reč autorke / 254

1. *Na izvoru...* / 255
 2. Imaginacija i zakon četiri elementa / 260
 3. Vode obasjane prolećnim suncem / 264
 - 3.1. Interpretacija bistrih/prolećnih/tekućih voda u muzičkoj i likovnoj 'slici'
Ondine/Undine / 266
 4. Od voda obasjanih prolećnim suncem ka dubokim, tamnim, teškim vodama / 278
 - 4.1. Od bistrih/prolećnih/tekućih voda ka dubokim/usnulim/mrtvim vodama u
Refleksijama u vodi i impresionističkim rečnim pejzažima / 280
 5. Duboke/usnule/mrtve vode / 287
 - 5.1. Duboke/usnule/mrtve vode u 'kompozicijama' *Koraci u snegu* Kloda Debisija
i *Zima pokraj reke Simoa* Frica Taloua / 288
 - 5.2. Duboke/usnule/mrtve vode u Debisijevoj *Potonuloj katedrali* i Moneovim
interpretacijama Ruanske katedrale i zgrade Parlamenta / 294
 6. *Tajne 'kabine' sa ogledalima* / 303
 7. Prilog / 305
 8. Literatura/ 311
- Indeks imena / 317**
- Summary / 320**
- Beleška o autorki / 322**

Reč autorke

Monografska publikacija „*Kabina sa ogledalima – ‘slike’ vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija – između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i ‘ogledanja’ vode u likovnom izrazu XIX veka*” nastala je kao rezultat mog višegodišnjeg interesovanja za muziku Kloda Debisija, (impresionističko) slikarstvo, ali i za istraživanje odnosa/veza između muzike i drugih umetnosti. Pomenuta interesovanja javila su se na trećoj godini osnovnih akademskih studija muzikologije (u Beogradu), kada je pod mentorstvom profesorke dr. Tijane Popović Mladenović napisan rad „*Voda koja proizvodi zvuk kretanja. Interpretacija fenomena vode u Prelidima Kloda Debisija*”. Još tada uočila sam Debisijevo veliko interesovanje za element vode (o čemu svedoče i naslovi velikog broja njegovih kompozicija), ali sam isto tako uočila da čitav jedan ‘svet’ (likovnih, književnih)/drugih umetnosti ‘prebiva’ u muzici Kloda Debisija. S tim u vezi, uzimajući u obzir da se Mišel Emberti (Michel Imberty), koji podrobnije razmatra odnos ‘slika’ vode i Debisijevog stvaralaštva, poziva na Gastona Bašlara (Gaston Bachelard) i njegov pojam materijalne imaginacije postavljen u delu *Voda i snovi. Ogled o imaginaciji materije*, ali isto tako i činjenicu da je Klod Debisi svoj *credo*/‘manifest’ iščitavao (i) u impresionističkom slikarstvu, u ovom radu sam se bavila razmatranjem odnosa (mogućih) muzičkih transpozicija fenomena vode u klavirskom opusu Kloda Debisija, (sada direktno) Bašlarovih filozofskih tumačenja formulisanih u studiji *Voda i snovi*, te likovnih ‘studija’ o vodi nastalih tokom XIX veka.

Posebnu zahvalnost u izradi ovog master rada dugujem redovnom profesoru dr Tijani Popović Mladenović – čija pitanja, dragoceni saveti i razgovori, ne samo da su mi pomogli u rešavanju problematike ovog rada, već mi konstantno otvaraju nove ‘svetove’ i ukazuju na nove mogućnosti (tumačenja, posmatranja raznih disciplina, te i muzike). Zahvaljujem se i članicama komisije dr Ivani Perković i dr Mariji Masnikosi koje su mi, isto tako konstruktivnim pitanjima i savetima, ukazale na neka nova posmatranja, tumačenja razmatrane problematike. Takođe, zahvalnost dugujem urednicama ove edicije dr Tijani Popović Mladenović i dr Mariji Masnikosi, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti, koji su omogućili objavljivanje ove edicije.

1. NA IZVORU...

Misterioznost, varljivost, nedokučivost, beskrajnost elementa vode vekovima je intrigirala brojne umetnike, filozofe, naučnike. Kada je reč o muzičkoj umetnosti, trebalo bi pomenuti da su tokom njenog istorijskog hoda brojni kompozitori, u manjoj ili većoj meri, bili inspirisani fenomenom vode,¹ te da su dali svoj doprinos „ilustrovanju“/evociranju/sugerisanju kvaliteta elementa vode najrazličitijim muzičko-izražajnim sredstvima.² Tom, moglo bi se reći, zajedničkom *opusu* posvećenom fenomenu vode, svakako se pridružuje i Klod Debisi (Achille-Claude Debussy), kompozitor koji posebnu pažnju posvećuje pomenutom fenomenu, koji zahvaljujući specifičnosti svog muzičkog jezika ‘produbljuje’ temu vode u svojim delima i veliki deo stvaralaštva upravo „zasniva“ na ‘slikama’/prizorima/tumačenjima ovog elementa.

Među kompozitorovim značajnijim orkestarskim delima koja muzičko-izražajnim sredstvima evociraju fenomen vode nalaze se: tri simfonijske skice pod zajedničkim naslovom *More (La mer)* – inspirisane delom *Veliki talas Kanagave (The Great Wave of Kanagawa)* japanskog slikara Hokusaija (Katsushika Hokusai); zatim, *Nokturna (Nocturnes)* u kojima se maglovitost i amorfnost predstava vode povezuje sa delima američkog slikara Džejmisa Vislera (James McNeil Whistler), takođe, objedinjenih pod naslovom *Nokturna (Nocturnes)*. Misterioznost i talasanje mora kompozitor je dočarao specifičnim harmonskim sredstvima i orkestarskim bojama u nokturnima *Oblaci (Nuages)* i *Sirene (Sirènes)*. U kompozitorovom klavirskom opusu dela koja već svojim naslovom upućuju na element vode jesu: *Refleksije u vodi (Reflets dans l'eau, Images, I)*, *Sneg pleše (The snow is dancing, iz zbirke Children's Corner)*, *Vrtovi pod kišom (Jardins sous la pluie, Estampes)*, *Zlatna ribica (Poissons d'or, Images, II)*. Zatim,

¹ Kada kažemo fenomen vode podrazumevamo vodu u raznim oblicima u kojima nas ona okružuje – na mora, reke, jezera, ali i kišu, maglu, sneg, led i mnoge druge prirodne fenomene.

² Navešćemo nekoliko (od brojnih) primera u kojima kompozitori naslovima, te i muzičko-izražajnim sredstvima dočaravaju element vode: Hendl (Georg Friedrich Händel) – *Muzika na vodi (Water music)*, Betoven (Ludwig van Beethoven) – Šesta simfonija, tačnije, drugi i četvrti stav (*Szene am Bach, Gewitter. Sturm*), Vivaldi (Antonio Lucio Vivaldi) – *Oluja na moru (La tempesta di mare)*, Šubert (Franz Peter Schubert) – *Pastrmka (Die Forelle)*, Mendelson (Felix Mendelssohn) – *Hebridi (Die Hebriden)*, Wagner (Wilhelm Richard Wagner) – *Rajnsko zlato (Das Rheingold)*, Smetana (Bedřich Smetana) – *Vltava (Vltava iz Má vlast)* i tako dalje.

u grupi od dvadeset i četiri *Prelida* (*Préludes*), minijature koje možda najdirektnije evociraju fenomen vode jesu: *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Magla* (*Brouillards*), *Potonula katedrala* (*La cathédrale engloutie*), *Ondina* (*Ondine*) i *Jedra/Velovi* (*Voiles*).

S obzirom na (očigledno) kompozitorovo veliko interesovanje za element vode, nije teško pretpostaviti da se u njegovim delima ne radi o 'čistom' oponašanju zvukova koje proizvodi voda, već o Debisijevom dubljem, psihološkom poimanju ovog elementa. Kompozitorovo specifično posmatranje vodenih kaleidoskopskih „prizora“, dubokih 'slika' vode, produkovalo je (što se može primetiti iz prethodno navedenog) specifične muzičke „ode“ posvećene elementu vode, ali je isto tako fenomen vode uticao/podsticao/razvijao kompozitorovu imaginaciju/misao i vodio do formiranja sasvim posebne, i u datom istorijskom trenutku potpuno nove i drugačije stvaralačke poetike. Dakle, može se reći da između Debisijeve poetike i izvesnih 'slika' elementa vode postoji recipročan odnos. Drugim rečima, primećujemo da je fenomen vode, u izvesnoj meri, važan za adekvatno tumačenje određenih Debisijevih dela i primenjenih kompozicionih metoda. Navedeno zapažanje primetili su i mnogi eminentni autori koji su se bavili Debisijevim kompozitorskim opusom, među kojima su: Simon Trezisi (Simon Trezise) koji u svojoj knjizi o *Moru* ističe da je kompozitorovo oduševljenje vodom, morem prisutno od rane mladosti, te pre nego što će preći na analizu i tumačenje *Mora*, Trezis i navodi i sagledava sve kompozicije koje su prethodile pomenutom orkestarskom delu, a tiču se elementa vode;³ Potom, Karolajn Poter (Caroline Potter) piše o Debisijevom odnosu prema prirodi i kompozitorovom prenošenju prirodnih fenomena u muziku, te analizira, između ostalog, njegove *Oblake* i *More* i ukazuje na određene kompozicione metode kojima Debisi evocira vodu, talase, more;⁴ Džeremi Metju Brank (Jeremy Matthew Brunk) u svojoj disertaciji, koja se tiče uticaja Kloda Debisija na Džejkoba Drakmana (Jacob Druckman) i Ričarda Beneta (Richard Rodney Bennett), piše o Debisijevoj „muzici vode“ za klavir, te primećuje višeslojnu fakturu, ostanatne pedale, konture melodija nalik talasima i specifične verbalne

³ Videti: Simon Trezise, *Debussy: La mer*, New York, Cambridge University Press, 1994.

⁴ Videti: Caroline Potter, "Debussy and nature", (ed) Simon Trezise, *Cambridge Companion to Debussy*, New York, Cambridge University Press, 2003.

indikacije kao karakteristike Debisijeve „muzike vode” (Debussy’s water music);⁵ zatim, Ziglinda Brun (Siglind Bruhn) u knjizi u kojoj razmatra vanmuzički sadržaj klavirskih dela Ravela (Joseph Maurice Ravel), Debisija i Mesijana (Olivier Eugene Charles Prosper Messiaen), istražuje, između ostalog, vodu, maglu i sneg u Debisijevim *Prelidima*.⁶

Dakle, pokazali smo da mnogi autor prepoznaju i priznaju značaj elementa vode za kompozitorovo stvaralaštvo. Međutim, autor koji detaljnije razmatra odnos ‘slika’ vode i Debisijevog stvaralaštva, odnosno, Debisijevo psihološko tumačenje vodenih prizora jeste Mišel Emberti (Michel Imberty). Prilikom sagledavanja muzičkog stila iz psihološke i psihoanalitičke vizure,⁷ Emberti polazi od koncepta semantičke reprezentacije stila – definisanog „kao skup potencijalnih značenja dela, kao latentne semantičke strukture udruženih verbalnih odgovora slušalaca u vezi sa delom”,⁸ te zaključuje da semantička reprezentacija Debisijevog stila (u *Prelidima* za klavir) predstavlja svet strepnje i smrti, života i smrti.⁹ Zatim, pozivajući se na Gastona Bašlara (Gaston Bachelard) i njegovo tumačenje materijalne imaginacije u delu *Voda i snovi. Ogled o imaginaciji materije* (*L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*), Emberti interpretira tri ‘slike’, odnosno trostruku ‘sliku’ vode koja predstavlja opoziciju života i smrti, tačnije, ocrta dvostruku opoziciju smrt–život / život–smrt.¹⁰ Semantička struktura teme vode je u Embertijevom delu predstavljena na sledeći način:

Prvobitna smrt jeste slika nepokretne vode, vode u stanju mirovanja, ustajale vode, jednom rečju, mrtve vode. Ovoj ‘slici’ vode odgovaraju prelidi kao što su: *Magla, Koraci u snegu, Mrtvo lišće* (*Feuilles mortes*), koji sugerišu osećanja usamljenosti, tuge, melanholije. Specifične oznake u ovim prelidima – *Triste et lent* (*tužno i sporo*),

⁵ Videti: Jeremy Matthew Brunk, *Reflection of Debussy: A Comparative Analysis of Solo Marimba Works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett*, Michigan, ProQuest LLC, 2008, (pdf).

⁶ Videti: Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, New York, Pendragon Press, 1997.

⁷ Ovom temom se autor bavi u knjizi – *Les écritures du temps: sémantique psychologique de la musique* (tome 2), videti u: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 300.

⁸ Koncept je definisan u Embertijevoj prethodnoj studiji *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique* (tome 1), videti u: *ibid.*, 301.

⁹ Cf. *ibid.*, 301–305.

¹⁰ *Ibid.*, 305–307.

Lent et mélancholique (sporo i melanholično), *Presque plus rien* (skoro ništa), upućuju na nešto teško, sporo, uspavano – što priziva ‘slike’ teške vode, vode nokturna, uspavane vode, duboke i smrznute i na kraju – dezintegraciju.

Život jeste ‘slika’ jasne, bistre, svetle vode. Svežina bistre vode, njena prozirnost, jasnoća jutarnje vode, sugerišu da je život rađanje, nastajanje. Zatim, bučnost čiste vode potoka, njena pokretljivost, nestašnost, takođe, aludira na nastajanje. Međutim, između dve smrti, prepoznaje se još jedna „slika” žive vode – vode koja teče i koja se ne zaustavlja, koja prolazi – kao prolaznost stvari. S tim u vezi, primećuje se da su sve navedene karakteristike – stalni pokret, proticanje, trajanje i integracija, vreme – suština same muzike kao vremenske umetnosti *par excellence*.

Kosmogonijsku smrt simbolizuje slika „demontrajuće” vode, „ukrštene” vode, vrtložnih talasa; to je voda koja ima snagu da ruši sve pred sobom, te se izjednačava sa uraganom. Snažne oluje donete uraganom predočavaju slike strepnje, straha, uznemirenosti, zabrinutosti – kao što je to slučaj u prelidima *Šta je video zapadni vetar* (*Ce qu’a vu le vent d’ouest*) i *Vetar u ravnici* (*Le vent dans la plaine*). Pomenute prelide povezuje vetar koji pokreće – prirodni fenomen koji predstavlja spoj elemenata vazduha i vode. U prvom od ova dva prelida, bes zapadnog vetra stvara oluju, a ona pokreće vodu praveći vrtloge u moru i neobuzdane talase koji stvaraju kaos, kaos u kome nema pravaca i smerova prostiranja, već samo rastvaranje. U drugom prelidu plahovit vihor donosi tihi jezu. Ovim vetrom uobličava se slika užasa smrti, jezive usamljenosti, ostavljajući na kraju dela jednu jedinu notu u *ppp* dinamici da zvuči dok se sama ne „ugasi”. Kosmogonijska smrt je, zapravo, simbolički izraz neizlečivog, nepopravljivog, nepovratnog, jednom rečju dezintegracije.¹¹

Naime, budući da je svoj umetnički *credo*, ili svoj ‘manifest’, Debisi iščitavao i u impresionističkom slikarstvu,¹² tačnije, u shvatanju prema kome se smisao slike

¹¹ O predstavljenoj Embertijevoj semantičkoj strukturi teme vode u Debisijevim *Prelidima*, videti u: *ibid.*

¹² Jer, kako ističe Lazar Trifunović: „Zaljubljeni u vodu i sunce, impresionisti su stvorili svoj tip slike: pejzaž s dubokim prostorom, odblescima na vodi i ogromnim nebom po kome se kotrljaju oblaci. Atmosfera treperi, oblici se presijavaju, lebde, prelamaju, svetlost ih menja i deformiše” (Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Priština, Jedinstvo, 1982, 22).

više ne traži u realnom svetu već u samom *procesu* promena i njegovom značenju¹³ – što kada je reč o vodi (more, rečne obale, pristaništa, čamci, mostovi, lokvanji, vlaga, isparenja vrelog letnjeg dana, jesenja izmaglica, kiša, sneg, olujni vetar...) i njenim (kolorističkim) metamorfozama usled treperenja i 'igre' svetlosti korespondira i sa Bašlarovom idejom o *promenama* toka/fluksa, a posledično i *ćudi same vode*. Samim tim potrebno je uporedo razmotriti i način, te značenje prisutnosti elementa vode i u ostvarenjima slikara impresionista.

Dakle, u ovom radu će se razmatrati odnos između Debisijevog muzičkog tumačenja fenomena vode, tačnije, mogućih muzičkih transpozicija u kompozitorovom klavirskom opusu, Bašlarovih filozofskih tumačenja formulisanih u studiji *Voda i snovi*, te likovnih 'studija' o vodi nastalih tokom XIX veka.

¹³ Videti: Lazar Trifunović, op. cit., 23.

2. IMAGINACIJA I ZAKON ČETIRI ELEMENTA

Kako bismo adekvatno analizirali, te interpretirali 'slike' vode u Debisijevim klavirskim kompozicijama, a potom i u likovnim 'studijama', potrebno je da prvo uspostavimo teorijsku platformu koja će se odnositi na razmatranje osobnosti/svojstvenosti/„mogućnosti” elementa vode – na koje ukazuje i o kojima raspravlja Bašlar u svojim filozofsko-književnim studijama.

Gaston Bašlar je francuski filozof koji je svoju misao formirao polazeći od istorije i filozofije nauke, preko epistemologije, usmeravajući se ka književnosti i književnoj kritici. Dela bliska književnosti nastala su u periodu između 1938. i 1960. godine, a to su:

- *Psihoanaliza vatre (La Psychanalyse du feu),*
- *Voda i snovi. Ogled o imaginaciji materije,*
- *Vazduh i snovi. Ogled o imaginaciji kretanja (L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement),*
- *Zemlja i sanjarije volje. Ogled o imaginaciji materije (La Terre et les rêveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière),*
- *Zemlja i sanjarije o počinku. Ogled o slikama intimnosti (La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité),*
- *Poetika prostora (La Poétique de l'Espace) i*
- *Poetika sanjarije (La Poétique de la rêverie).*

U svim navedenim delima Bašlar se, na osnovi (završenih) književnih/pesničkih dela, bavi filozofijom imaginacije. Tačnije, putem ontološkog i fenomenološkog sagledavanja *pesničkih slika*, autor istražuje *prostor* imaginacije. Bašlar, polazeći od istraživanja sadržaja *pesničke slike* pre nego što ona pređe u izraz (u pisano završeno delo), promišlja o poreklu, korenu te *pesničke slike* (u imaginaciji) i dolazi do pretpostavke da svaka imaginacija/(za)misao/'slika' ima koren u supstancijalnoj postojanosti, odnosno, u materiji. Autor polazi od aksiome da imaginacija predstavlja sposobnost stvaranja novog, stvaranja nepoznatog na osnovi poznatog, stvaranja slika stvarnosti koje prevazilaze samu stvarnost. Razmišljajući šta je to što je poznato i zajedničko (svakoj) imaginaciji, koja je to zajednička

stvarnost koja ih spaja, Bašlar dolazi do zaključka da je to materija, supstanca – budući da je ona u biti svega što postoji. Zatim, kako bi otkrio načine na koje imaginacija „funkcioniše”, odnosno, šta se dešava u umu (na polju psiholoških aspekata ličnosti) kada se izvesna ‘slika’/prizor/materija percipira, opaža i zapaža, autor pristupa metodi psihoanalize (i/ili predstavljanju psihologije) materije/*materijalnih slika*.¹

Dalje, autor navodi da svaki od četiri elementa ima „svoje pravilo, svoju poetiku”² koju prenosi, pruža imaginaciji, a to određuje pravac delovanja/funkcionisanja imaginacije, te time i „izgled” umetničkog dela. Stoga, Bašlar zaključuje da je „u poretku imaginacije moguće uspostaviti zakon četiri elementa koji razvrstava različite materijalne imaginacije zavisno od toga da li se one vezuju za vatru, vazduh, vodu ili pak zemlju.”³ Na osnovi pretpostavke o *zakonu četiri elementa*, Bašlar nastoji da pojedine pesnike/književnike i njihova ostvarenja ‘klasifikuje’ prema ‘favorizovanim’ supstancama.

U kasnijim delima – *Poetici prostora* i *Poetici sanjarije*, autor ističe da se usmerava ka fenomenologiji *pesničke slike*,⁴ tačnije, proučavanju „fenomena poetske slike kad se ta slika pojavi u svesti kao direktan proizvod srca, duše, čovekovog bića shvaćenog u njegovoj aktuelnosti.”⁵ Naime, Bašlar i dalje zastupa stanovište da u osnovi svake imaginacije prebiva *materijalna slika*.⁶ Drugim rečima, *materijalne slike* su upravo ti pokretači srca, duše i svih drugih slojeva čovekovog bića. Stoga, Bašlar zastupa mišljenje da „slika” postoji pre misli,⁷ te ističe Bodlerov citat – „U nekim gotovo natprirodnim duševnim stanjima sva dubina života se otkriva u prizoru koji nam je pred očima, ma koliko on bio običan. On postaje simbol te dubine.”⁸ Međutim, može se postaviti pitanje zašto se baš u završnim *Poetikama* autor okreće

¹ U delu *Voda i snovi*, Bašlar naglašava da se bavi psihologijom vode, videti: Gaston Bašlar, *Voda i snovi. Ogled o Imaginaciji materije*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 10–18.

² Ibid., 9.

³ Ibid.

⁴ Mada, kao što smo pomenuli, Bašlar dotiče fenomenološko polje i u prethodnim studijama o četiri elementa, budući da ispituje proces percepcije, pa i recepcije materijalnih slika..

⁵ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Gradac, Alef, 2005, 8.

⁶ Ibid., 193.

⁷ Ibid., 10.

⁸ Ibid., 180.

izričito fenomenološkoj metodi istraživanja. Odgovor na to pitanje Bašlar daje u *Poetici sanjarije*: „tako sam ja izabrao fenomenologiju u nadi da ću novim pogledom preispitati vjerno voljene slike, tako čvrsto fiksirane u mojoj memoriji da više ne znam da li se sjećam ili zamišljam kad ih u svojim sanjarenjima ponovo nalazim.”⁹ Drugim rečima, Bašlar, nakon iscrpnih istraživanja o imaginaciji, suočen sa pojavom da se memorija, snovi i imaginacija ponekad mešaju, odnosno, prožimaju, teži da u *Poetikama* razluči ova tri „polja”, te da istraži čist *prostor* stvaralačke imaginacije – jer kako ističe: „fenomenološki zahtev u pogledu poetskih slika je jednostavan – on se svodi na to da naglašava njihovo izvorno svojstvo da se domogne samog bića njihove originalnosti i da tako izvuče korist od izuzetne psihičke produktivnosti koja pripada imaginaciji.”¹⁰

Naime, ono što je veoma bitno za Bašlarovu filozofiju imaginacije, a posledično i za ovaj rad, jeste autorovo razlikovanje *formalne* i *materijalne imaginacije*. Imaginacija koja je podstaknuta formama, oblicima, odnosno, spoljašnjim izgledom objekata/subjekata jeste *formalna imaginacija*. Imaginacija koja nadahnuće pronalazi u dubinama, koja prevazilazi promenljive površine, koja prodire u samu supstancu jeste *materijalna imaginacija*. Dijalektika *formalne* i *materijalne imaginacije* se, pored opozicije površina–dubina, može predstaviti relacijom objektivnog-subjektivnog sadržaja. Drugim rečima, *formalna imaginacija* deluje/uživa u zaokruženosti, završenosti, u jasnoći forme/oblika, onoga što se vidi. Stoga, ona produkuje 'slike' bliske slikama stvarnosti, odnosno, jednostavne/razumljive/očigledne metafore, te (posledično) i dela objektivne spoznaje i vrednosti. S druge strane, imaginacija materije koju privlači dubina supstance, produbljuje subjektivnu svest, tačnije, „dubina supstance otvara (i) perspektivu ka intimnosti subjekta koji sanjari”.¹¹ Drugim rečima, *materijalna imaginacija*, inspirisana dubinom/unutrašnjošću supstance prodire, pokreće, te otkriva afektivne prostore čovekove psihe i predstavlja (u delu) subjektivnu intimnu lepotu. Stoga, dela koja su otelotvorenje *materijalne imaginacije* sadrže subjektivnu/ličnu/intimnu „oznaku”, te i

⁹ Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*, Sarajevo, „Veselin Masleša”, 1982, 26.

¹⁰ Ibid., 27.

¹¹ Uporedi sa: Edward K. Kaplan, “Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 1, International Phenomenological Society, <http://www.jstor.org/stable/2106717>, ac. 02. 06. 2016. at. 20.54, 12.

permanentnu vrednost. S tim u vezi, upravo će pojam *materijalne imaginacije*, i to na način na koji je definiše Gaston Bašlar, biti od ključnog značaja za dalji tok ovog rada.

3. VODE OBASJANE PROLEĆNIM SUNCEM

Raspravu o bistrim/prolećnim/tekućim vodama¹ Gaston Bašlar započinje sagledavanjem površinskog *izgleda* vode, odnosno, sagledavanjem poezije odblesaka. Autor, fokusirajući se najpre na površinske 'slike' vode, ističe da upravo one, ukoliko ih pravilno tumačimo, mogu raskrčiti put ka unutrašnjim, dubljim slojevima vode, odnosno, ka onim skrivenim, suštinskim nivoima koji su supstanca subjektivih sanjarija i koji su fundament pojmljivim stvarima. Drugim rečima, „otklanjanjem svih sufiksa od lepote, otkrivanjem slika koje se kriju, iza slika koje se pokazuju, [Bašlar] želi da dopre do samog korena imaginativne moći,”² odnosno, želi da spozna *podlogu* koja je i osnova i *dotok* slika – načelo koje zasniva slike.³ Međutim, kao što smo pomenuli, potrebno je prvo sagledati površinske predstave budući da one otkrivaju „put” ka „prvobitnoj organskoj stvarnosti, jednoj osnovnoj oniričkoj naravi.”⁴

Zanimljivo je da Bašlar razmatranje bistrih voda, voda „obasjanih prolećnim suncem”⁵ počinje sagledavanjem čovekove 'slike' u vodi, odnosno, čovekovog odraza u mirnoj vodi. Subjekt koji se „ogleda”, samoposmatra „označen” je kao Narcis, dok je njegova 'slika' u vodi „označena” kao Eho. Bašlar otkriva da Narcis uživa da se „ogleda” u vodi zato što ona njegovu 'sliku' čini prirodnijom, življom, lepšom, nasuprot metalnom predmetu (ogledalu) koji Narcisu prikazuje fiksiranu, statičnu, nepromenljivu 'sliku'. Drugim rečima, pokretljivost 'slike'/odraza u vodi sugerše tok, nastavljanje, pulsiranje, život, a taj prizor života u 'slici' „stvara” i osećaj živosti/života u onome ko se (samo)posmatra. Dakle, nailazimo na jedan reverzibilan odnos Narcisa i Eha, tačnije, Narcisa i prirode/vode. Ipak, autor podseća da Eho „nije neka daleka nimfa. Ona živi u izvoru. Eho je uvek sa Narcisom.

¹ Autor smatra da pesnici koji su zavedeni površinskim predstavama vode „doživljavaju nekakvu godišnju vodu, vodu koja teče od proleća do zime i lako, pasivno, površno odražava sva godišnja doba”, te pretpostavljamo da otuda potiče naslov poglavlja – Bistre/prolećne/tekuće vode. Vidi: Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 19.

² Ibid., 6.

³ Ibid., 6–13.

⁴ Ibid., 11.

⁵ Ibid., 29.

Ona je on.”⁶ Dakle, Narcis i Eho su povezani, međusobno zavisni, i rekli bismo čak istovetni. Drugim rečima, budući da voda udvostručuje stvarnost, pruža lepše ‘slike’ stvarnosti, dopunjuje je, ona zapravo predstavlja *idealizujuću stvarnost*; međutim, da bi „stvarala idealne slike” potreban je Narcis/stvarnost koga će odražavati, oslikavati. Stoga, Narcis i Eho se mogu, iz vizure objektivizma, predstaviti dihotomijom stvarnost–*idealizujuća stvarnost* koju, takođe, karakteriše međusobno zavisna, dopunjujući odnos, a neretko i istovetnost.

Pomenutu tvrdnju da element vode svojim „viđenjem” ulepšava stvarnost, podvlači i pesma Džona Kitsa (John Keats) u kojoj se, kako Bašlar uočava, Narcis obraća nimfi Eho:

...i otkri cvet usamljeni;

Smerni cvet napušteni, lišen svake oholosti,

kako nadnosi svoju lepotu nad ogledalo vala.

*Da bi se zaljubljeno približio sopstvenoj tužnoj slici.*⁷

Bašlar smatra da je ovaj odlomak primer „crteža lepote, geometrijske umetnosti boja.”⁸

Naime, autor zapaža da odblesak nekada može biti stvarniji od same stvarnosti. Drugim rečima, kada je odraz/ilustracija/‘slika’ stvarnosti toliko bliska pravoj pojavi, odnosno, jasna, čista, potpuna, tada nas *apsolut odbleska*, kako ga formuliše Bašlar, uvlači u oniričko iskustvo u kojem ne možemo razaznati gde je prava, a gde odražena stvarnost. To se događa onda kada je dvojstvo odbleska i stvarnog u potpunoj ravnoteži.⁹ Bašlar ovaj fenomen objašnjava ilustracijom – „slika neba postaje nepomična jer jezero stvara nebo u svojim nedrima,”¹⁰ a zatim pokreće (čini se uvek otvoreno) pitanje – gde je zapravo stvarnost: na nebu ili u vodi.

Autor ukazuje i na još jedan aspekt poezije površinskih odblesaka. Tačnije, primećuje da ‘slike’ koje karakterišu ovu vrstu poezije neretko oslikavaju i žensku lepotu, nagost, a najčešće je reč o dočaravanju vodenih nimfi: najada i nereida.¹¹

⁶ Ibid., 35.

⁷ Ibid., 38.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., 69.

¹⁰ Ibid., 67.

¹¹ Ibid., 49.

Karakteristike kojima su često predstavljena ova bića jesu: vanzemaljska lepota, mladost, radost, svežina, nagost, naivnost i mnoge druge. Uzimajući u obzir „idealne” karakteristike bića koja simbolišu element vode Bašlar zaključuje: „Biće koje izlazi iz vode je odraz koji se materijalizuje postepeno: ono je *slika* pre nego biće, ono je želja pre nego *slika*.”¹² Zatim, autor navodi citat Gabrijela d’Anuncija (Gabriele D’Annunzio) koji podvlači misao o mladosti i svežini bića elementarnog sveta – „Mlada žena izgledala je kao ponovo stvorena u mladosti prirode, kao da je nastanjuje izvor koji je ključao iza kristala njenih očiju. Bila je sopstveni izvor, sopstvena reka i obala.”¹³

Navedenim primerima, ali i mnogim drugim, Bašlar pokazuje da poezija odblesaka pruža mnoštvo raznorodnih ‘slika’, ali i da, ipak, postoji jedan kohezioni faktor koji ih sve spaja/objedinjuje – a to je upravo kristalna prozračnost odbleska koja omogućava umrežavanje, urezivanje, te i poistovećivanje ‘slika’.

3.1. Interpretacija bistrih/prolećnih/tekućih voda u muzičkoj i likovnoj ‘slici’ Ondine/Undine

Bašlarova zapažanja o ‘slikama’ poezije odblesaka mogu se „iščitati” i u Debisijevom prelidu *Ondina* (*Ondine*).

U literaturi nailazimo na podatke da je Debisi inspiraciju za prelid pronašao u priči *Undina* (*Undine*) Fridriha de la mot Fukea (Friedrich de la Motte Fouqué) i/ili u *Maloj sireni* (*The Little Mermaid*) Hansa Kristijana Andersena (Hans Christian Andersen).¹⁴ Tačnije, prelid se povezuje, s jedne strane, sa Fukeovom pričom zato što je njegova *Undina* praćena ilustracijama Artura Rakmana (Arthur Rackham) – čije je radove Debisi poznavao i cenio. Naime, pojedine prelide kao što su: *Vile su izuzetne igralice* (*Les fées sont d'exquises danseuses*) ili *Pakova igra* (*La dance de Puck*), kompozitor

¹² Ibid., 50.

¹³ Ibid., 59.

¹⁴ Undine ili Ondine su elementarna bića povezana sa vodom (latinska reč *unde*/franuski *onde* – znači talas, odatle su undine ili ondine kćeri talasa), vidi: Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, New York, Pendragon Press, 1997, 141. Trebalo bi pomenuti da je undine kao elementarna vodena bića prvi imenovao Paracelzus (Paracelsus), vidi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental>. Takođe, trebalo bi ukazati i na to da su sirene podvrsta undina, vidi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Undine>. Dakle, i undine i sirene su vodene nimfe (kako ih je prvobitno nazvao Paracelzus), vidi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental>.

je ostvario na osnovi Rakmanovih crteža. Iz tog razloga pretpostavljamo da se neke od brojnih ilustracija *Undine* (a time i Fukeova priča) mogu smatrati izvorom inspiracije. S druge strane, poznato je da je Debisi dobro poznavao i cenio Andersenova dela o čemu svedoči podatak da prelid *Šta je video zapadni vetar* (*Ce qu'a vu le vent d'ouest*) nosi naziv Andersenove priče,¹⁵ te se sa razlogom može pretpostaviti da je *Mala sirena* latentni sadržaj *Ondine*. Premda su obe pretpostavke prihvatljive, budući da je Andersenova *Mala sirena* zapravo adaptacija Fukeove *Undine*,¹⁶ nakon uvida u obe priče i proučavanja Debisijevog prelida, smatram da kompozitorov komad ipak iznosi priču *Male sirene* Hansa Kristijana Andersena – a nju ćemo, u daljem toku teksta, iščitati iz kompozitorovog prelida.

Ono što je bitno jeste da je danski pesnik Andersen zadržao suštinu/jezgro prvobitne fabule *Undine*. Obe priče u centar postavljaju vodenu nimfu koja, kao i sva ostala bića iz vodenog sveta, ne poseduje dušu – zbog čega se nakon smrti pretvara u prah i nestaje kao da nikada nije ni postojala. Undina/Mala sirena ne želi da nestane bez traga, te žudi za posedovanjem duše verujući da ona nastavlja da živi i posle subjektive (fizičke) smrti. Međutim, da bi se ta težnja ostvarila potrebno je da elementarna bića stupe u bračnu zajednicu sa muškarcem (sa druge strane sveta/stvarnosti) koji bi im bio veran do smrti. Ukoliko se nit vernosti, odanosti, ljubavi prekine, vodene vile/nimfe umiru i nestaju, odnosno, doživljavaju prvobitno određenu sudbinu.

Istaknutu suštinu priče takođe je zapazio i ovekovečio engleski prethodnik francuskog impresionizma – Vilijam Tarner (Joseph Mallord William Turner). Smatra se da se likovni umetnik susreo sa Fukeovom pričom posredno – putem Hofmanove (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) opere *Undina* (*Undine*, 1816) rađene prema Fukeovom istoimenom delu,¹⁷ i/ili putem baleta *Žila Peroa* (Jules Perrot)

¹⁵ Siglind Bruhn, op. cit., 69.

¹⁶ Barbara F. Fass, "The Little Mermaid and the Artist's Quest for a Soul", *Comparative Literature Studies*, Vol. 9, No. 3, Penn State University Press, 1972, <http://www.jstor.org/stable/40246020>, ac. 20. 06. 2016, at. 23:35, 292.

¹⁷ http://www.wga.hu/html_m/t/turner/2/208turne.html ac. 28.07.2016.at. 19.21. Libreto za operu je pripremio sam Fuke, videti: [https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_\(Hoffmann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_(Hoffmann)), ac. 28.07. 2016. at. 19. 21.

Ondina (*Ondine*, 1843–1848), takođe, rađenim po priči nemačkog pisca.¹⁸ Svakako, inspirisan radnjom *Undine*, Tarner je ostvario kompoziciju *Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja* (*Undine Giving the Ring to Massaniello, Fisherman of Naples*, 1846).¹⁹

Na osnovi izloženog, pretpostavlja se da je Debisi poznao „prethodnike” koji su se u svom opusu bavili „oslikavanjem” vodenih nimfi.²⁰ Otuda se naslućuje da sam kompozitor naslovljavanjem prelida *Ondina* dozvoljava/sugerise urezivanje i povezivanje drugih umetničkih ilustracija sa ovim klavirskim komadom. Stoga, u daljem toku rada, na osnovi analitičkog i komparativnog pristupa, razmotrićemo odnose između muzičke (Debisi – *Ondina*), filozofsko-književne (Bašlar – *poezija odblesaka*) i likovne (Tarner – *Undina*) interpretacije elementarnih pojmova, uzimajući u obzir moguće književne podloge prelida.

Čini se da zvučna 'slika' sa početka prelida (t. 1–10, primer 1) dočarava podvodni svet/svet u vodi, preciznije rečeno, dočarava igru, međusobno zadirkivanje, kapricioznost vodenih nimfi.²¹ Ovu (zvučnu) 'sliku' podvlače

¹⁸ Charles F. Stuckey, "Turner, Masaniello and the Angel", *Jahrbuch der Berliner Museen*, No. 18, Staatliche Museen zu Berlin -- Preußischer Kulturbesitz, 1976, <http://www.jstor.org/stable/4125764>, ac.06. 11. 2015 at. 23:16, 157.

¹⁹ Postoje brojne studije koje tumače razlog pojave Mazanjelovog lika na slici, neke od njih zaključuju da je Tarner bio inspirisan Oberovom (Daniel Auber) operom *Nema od Portičija* (*La muette de Portici*) koja je tridesetih godina devetnaestog veka izvođena u Londonu, a koja interpretira istorijski događaj – Mazanjelovo vođenje ustanka u Napulju 1647. godine.

Budući da je Tarnerovo delo nastalo u godinama revolucija (1830–1848), pretpostavlja se da umetnik postavljanjem Mazanjela, a time i podsećanjem na njegovu pobunu/vođenje revolucije, povlači paralelu sa tada aktuelnim dešavanjima. Videti: ibid., 157–158.

Naime, neke studije su detaljnije, te pored paralele istorijskih-aktuelnih dešavanja, istražuju odnos Tarnera i Luja Filipa (Louis-Philippe), slikarevu naklonost prema kralju, te navode da Mazanjelo („kralj ribara”) na Tarnerovoj slici zapravo predstavlja Luja Filipa („kralja građana”) i tako dalje. Videti: Gerald Finley, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 920, Burlington Magazine Publications Ltd, 1979, <http://www.jstor.org/stable/879802>, 06. 11. 2015 at. 23:18, 691–692.

²⁰ Ne postoji podatak koji svedoči o tome da je Debisi poznao Tarnerovu *Undinu*, ali tu mogućnost ne treba isključiti budući da je kompozitor gajio afinitete prema Tarnerovim delima i čitavoj njegovoj delatnosti (uključujući i istraživanja o snovima, nesvesnom, fantaziji kojima se Tarner bavio). Kompozitor ga je smatrao „najvećim kreatorom misterije”, vidi: Edward Lockspeiser, "Debussy's concept of a Dream", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Sess., Taylor & Francis Ltd. On behalf of the Royal Musical Association, 1963, <http://www.jstor.org/stable/765996>. Takođe, poznato je da su izvesna Tarnerova dela krasila Debisijev dom u Bolonji (1905), vidi: Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, California, University of California Press, 1976, 206 (online, videti: <https://books.google.rs/books?id=jck1qgze03AC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>).

²¹ U bajci Hansa Kristijana Andersena mala sirena ima četiri starije sestre i sve one radosno obitavaju u kraljevstvu svog oca pod vodom, videti: (izdanje dostupno online) http://hca.gilead.org.il/li_merma.html.

dominantni nonakord (t. 1–3) dat u kratkim notnim vrednostima i stakato artikulaciji, te grupa kvartnih (razloženih i nerazloženih) akorada koja dva puta preseca široku površinu dominante (t. 4, te 6. i 7.) i svojom, takođe, stakato artikulacijom i kratkim notnim vrednostima dočarava kapriciozni karakter vodenih nimfi. Slične osobine bića iz vodenog sveta sugerise i Tarner u svom delu. Tarner, pored Undine i Mazanjela koji su u fokusu slike, takođe prikazuje više vodenih nimfi čiju nestašnost, hirovitost, svojevolsnost, dočarava njihovim (naizgled) nasumičnim, haotičnim, neuređenim predstavljanjem (videti u prilogu primer 1). Drugim rečima, vodene nimfe na slici se uglavnom kreću nezavisnim putanjama – glavna nimfa (Undina) se kreće ka Mazanjelu pružajući mu prsten, druga se ispružene ruke kreće ka prstenu, treća (u donjem desnom uglu slike) drži ogledalo i ogleda se, a ostale se kreću oko Undine i Mazanjela.

Primer 1

Klod Debisi, *Ondina (Ondine)*, *Scherzando*, t. 1–10.²²



²² Svi notni primeri u radu su preuzeti sa internet stranice: <http://imslp.org/>.

Naime, i na Tarnerovoj slici i u početnom odseku prelida možemo uočiti izvesne korespondentnosti sa Bašlarovim tumačenjem *poezije odblesaka*. Kao što je već pomenuto, Bašlar smatra da površinski odblesci imitiraju stvarnost, odražavaju je, oslikavaju, pružaju lepše 'slike' stvarnosti, te je i dopunjuju. Stoga, autor taj *plavi prostor*, koji svojim viđenjem ulepšava stvarnost, naziva *idealizujućom stvarnosti*. Dakle, autor konstatuje dva sveta (stvarnost i idealizujuću stvarnost), tačnije, dve strane istog sveta ili, još preciznije, dve (paralelne) stvarnosti istog sveta (u vodi i izvan vode). Ova dva sveta, dve stvarnosti koje stoje u međusobno zavisnom, dopunjujućem odnosu, možemo naslutiti i u Debisijevom prelidu, već u prvim taktovima (t. 1-3, videti primer 1), a na osnovi najvišeg i srednjeg sloja fakture. Tačnije, kompozitor 'sliku', prethodno pomenutog, dominantnog petozvuka ne daje odmah kao celovitu, odnosno kao istovremeno zvučanje pet tonova, već kao sukcesivno zvučanje sekundnih (u najvišem) i kvartnih intervala (u srednjem glasu) koji tek svojim saglasjem/istovremenim zvučanjem daju kompletnu zvučnu 'sliku' dominantnog nonakorda. Dakle, potrebna su oba glasa, dva nivoa, dve „strane” istog akorda da bi 'slika' bila kompletna. Stoga, pretpostavljamo da kompozitor od početka komada sugerise, kao i Bašlar, postojanje/prisustvo dva sveta, dve stvarnosti (izvan vode i u vodi). Naime, trebalo bi pomenuti da Debisijev prelid karakterise troslojna faktura, te pretpostavljamo da tri nivoa predstavljaju stvarnost iznad vode, oblast vodenog sveta i najdublje slojeve/osnove elementa vode.

Kada je reč o Tarnerovoj kompoziciji, već sam naslov (*Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja*) u kojem su spojeni Undina – vodena vila/biće koje pripada elementu vode i Mazanjelo – (istorijska) stvarna ličnost/ribar/biće koje pripada elementu zemlje, sugerise postojanje dva nivoa, dva sveta, dve (paralelne) stvarnosti, a sve to je opravdano i samom slikom. Pored Undine koja prodire iz elementa vode i Mazanjela koji se nalazi izvan vode i nagine se ka Undini, Tarner na slici prikazuje i ribe, ptice, vulkan, tačnije, erupciju vulkana i odraz lave u vodi (videti u prilogu primer 1).²³ Dakle, sve pojave i bića na slici (Undina – Mazanjelo, ribe – ptice, vulkan i njegov odraz u vodi) jasno svedoče o postojanju, prisustvu, odnosu dva sveta.

²³ Charles F. Stuckey, op. cit., 161.

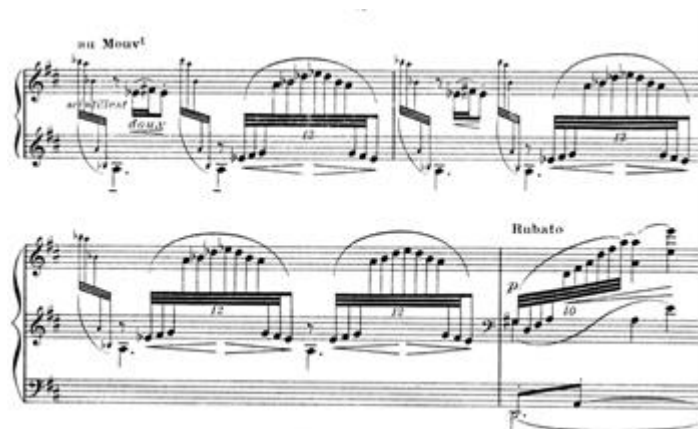
Naime, u Bašlarovoj interpretaciji stvarnosti i idealizujuće stvarnosti, ili Narcisa i Eha, najčešće se predstavlja primarna 'slika'/Narcis/original, te njegova odražena 'slika', refleksija u vodi. Ovaj fenomen Debisi takođe dočarava u početnim taktovima prelida (t. 4, 6, 7). Kompozitor predstavlja istu harmonsku 'sliku' u gornjem i u srednjem sloju fakture, s tim što jedan sloj karakteriše akordska slika (srednji sloj) izgrađena od (kombinacije prekomernih, umanjenih i/ili čistih) kvartnih sazvučja (čiji tonovi poređani po visini grade pentatonski niz), dok drugi sloj karakteriše razložena'slika'/razloženi oblik istih akorada (najviši sloj, videti primer 1). Dakle, oba glasa daju istu harmonsku/zvučnu 'sliku', ali su drugačije teksture, te budući da teku jedan naspram drugog, odnosno, da je reč o istovremenom toku dve (harmonski) iste, a teksturno i registarski različite 'slike', očigledno je da se radi o Narcisu i Ehu - stvarnosti i idealizujućoj stvarnosti. Odnosno, jasno je da jedan glas predstavlja primarnu 'sliku'/original dok je drugi odraz, refleksija (harmonskog zvučanja) originala. Budući da razloženi akordi dočaravaju talasanje elementa vode pretpostavljamo da je to odraz/refleksija/Eho, a da je primarna 'slika' ipak mirniji, jasniji sloj akordske strukture. Interpretaciju stvarnosti i idealizujuće stvarnosti, odnosno, Narcisa/primarne 'slike' i odraza/Eha, zapažamo i u Tarnerovom delu. Reč je o pomenutoj erupciji vulkana i odrazu iste pojave u vodi. Tačnije, sa leve strane slike umetnik korišćenjem jarkih boja - crvene i žute, dočarava lavu koja prodire iz vulkana, te istim bojama (samo prigušenijim tonom, odnosno nijansom) ilustruje njen odraz u vodi (videti u prilogu primer 1). Refleksija lave u vodi je lako uočljiva budući da autor prikazuje tamnu, mračnu scenu zbog koje je voda (u tom segmentu slike) predstavljena tamnom bojom, a na tamnoj površini vode se jarke boje lave jasno ocrtavaju i uočavaju. Dakle, Tarner na slici daje čist primer površinskog odbleska, odnosno, pojavu primarne 'slike'/Narcisa/originala i odraza u vodi.

Ono što je posebno upečatljivo u vezi sa Tarnerovim delom jeste kružni, vrtložni, spiralni pokret koji se na njemu može uočiti. Bele linije kružnog pokreta, latentno prisutne na slici, stvaraju utisak spiralnog kretanja (videti u prilogu primer 1). Međutim, jedan nivo/jedan krug tog spiralnog pokreta se posebno ističe - to je krug u kojem se nalazi Undina. Ovaj krug koji uokviruje, a time i ističe Undinu od

ostalih komponenata na slici, nalazi se u središnjem delu, istaknut je korišćenjem svetle, bele boje, nasuprot tamnim bojama (crnoj, plavoj, braon) koje preovladavaju na slici. Budući da je deo vrtložnog toka i da je predstavljen belom bojom, pomenuti krug kao da predstavlja onaj površinski nivo/sloj vode koji omogućava i simboliše Undinino prodiranje/izlazak na površinu vode. Ovde bi trebalo ukazati na odlomak iz Debisijevog prelida, tačnije, duge (ritmički neodređene) pasaže (t. 11–13) koji se nastavljaju na prethodno razmatrani muzički tok i koji, takođe, ilustruju kružno/vrtložno kretanje, ali i najavljuju izlazak vodene nimfe na površinu vode (videti primer 2). Drugim rečima, budući da pomenuti pasaži nose oznake *scintillant* (*penušavo*) i *doux* (*mekano*) – što karakteriše površinski sloj vode, i da nakon njih sledi melodija vodene vile (koja simboliše Ondininu pojavu), možemo reći da ovi pasaži korespondiraju sa pomenutim krugom na Turnerovoj slici koji uokviruje i iznedruje vodenu nimfu na površinu elementa vode. Naime, trebalo bi pomenuti i da vrtložni, kružni pokret elementa vode Debisi dočarava tako što pasaže započinje u srednjem sloju fature, nastavlja ih u najvišem i završava u srednjem sloju na početnoj tonskoj visini. Takođe, kompozitor ove pasaže ostvaruje „tehnikom ogledala”, odnosno, iste tonske visine i notne vrednosti koristi u pokretu naviše i pokretu naniže, s tim što je pokret naniže imitacija, stroga inverzija pokreta naviše. Celokupan muzički tok se odvija u oblasti in D.

Primer 2

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, t. 11–13



Zanimljivo je primetiti i da tim kružnim pokretom (koji polazište ima u jednom nivou/„svetu”, te se njegova putanja nastavlja u drugom nivou/„svetu” i

ponovo vraća prvom...), i Tarner i Debisi dodiruju, obuhvataju, te objedinjuju dve stvarnosti u jedan *prostor* u kojem se te dve stvarnosti jukstaponiraju, prožimaju, poistovećuju – što navodi i Bašlar kao karakteristike odnosa dva sveta.

Primer istovetnosti, poistovećivanja dve stvarnosti „iščitavamo” u Debisijevom prelidu u segmentu koji po prvi put donosi Ondininu melodiju (t. 15–16, videti primer 3).²⁴ Melodiju vodene vile kompozitor izlaže iznad, ali i ispod srednjeg glasa – (kratkog) pedala na tonu *a*, i gradi je od prvih pet uzastopnih tonova lidijske lestvice od D. Dakle, Debisi istovremeno predstavlja potpuno istu ‘sliku’ Ondine u visokom i u dubokom registru, a između ovog simultanog/paralelnog toka (dve) Ondinine melodije, kompozitor ostvaruje pedalno ponavljanje dominantnog tona. Uzimajući u obzir Andersenovu *Malu sirenu* kao književnu podlogu prelida, čini se da Debisijeva muzička ‘slika’ dočarava momenat kada je vodena nimfa prvi put isplivala na površinu vode.²⁵ Tačnije, u Andersenovoj bajci se, usled zime koja vlada u svetu ljudi/svetu iznad vode, more opisuje kao potpuno mirno, gotovo usnulo u momentu kada vodena nimfa izlazi na površinu (mirnoću vode Debisi dočarava ravnomernim ritmičkim ponavljanjem dominantne i *piano* dinamikom), te je jasno da je vila, između ostalog, mogla uživati u jasnom, čistom odrazu svog lika u vodi – što Debisi (pretpostavljamo) izloženom muzičkom ‘slikom’ i dočarava. Drugim rečima, istovremeno, identično, registarski udaljeno izlaganje (dve) Ondinine melodije sugerise vodenu nimfu i njeno ogledanje u mirnoj, usnuloj vodi, odnosno, njenu stvarnu pojavu/primarnu ‘sliku’ i jasan, bistar, apsolutni odraz u vodi. Primećujemo da ova muzička ‘slika’ Ondininog ogledanja u vodi korespondira Bašlarovoj interpretaciji *apsolutnog odbleska*, tačnije, Bašlarovom navođenju da odraz u mirnoj vodi nekada može nuditi toliko jasnu ‘sliku’ – *apsolut odbleska* – zbog kojeg odražena stvarnost deluje stvarnija od stvarnosti i zbog kojeg ne možemo spoznati gde je prava, a gde odražena stvarnost. Drugim rečima, zbog apsolutnog odbleska Ondinine melodije ne možemo znati koji sloj „zastupa” primarnu ‘sliku’/stvarnu pojavu/Narcisa, a koji odraz u vodi/Eha. Tačnije,

²⁴ Ziglinda Brun smatra da ovaj motiv predstavlja Ondininu, odnosno, sireninu melodiju, te ćemo ovaj motiv „označiti” kao Ondinin motiv/melodiju, vidi: Siglind Bruhn, op. cit.,144.

²⁵ Prema bajci Hansa Kristijana Andersena vodene vile ne izlaze na površinu vode dok ne napune petnaest godina.

susrećemo se sa muzičkom interpretacijom istovetnosti, poistovećivanje dve stvarnosti.

Primer 3

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, „Ondinina melodija”, t. 15–17.



Ovaj fenomen poistovećivanja, mešanja, prožimanja dve stvarnosti može se primetiti i na Tarnerovoj slici. Umetnik, s jedne strane, prikazuje ptice u donjem delu slike u kojem su predstavljene vodene nimfe, ribe, dakle, podvodni svet. S druge strane, autor iza Mazanjela, ribara koji simboliše svet ljudi, svet izvan vode (a prikazan je sa desne strane slike), prikazuje specifičnu vrstu ribe sa širokim licem i perajima u predelu ušiju.²⁶ Dakle, ptice su u vodi, a ribe su izvan vode, baš kao u Poovoj književnoj 'slici' koju Bašlar navodi u svojoj studiji – „Pastrmke i druge vrste riba, kojima je jezero takoreći vrvelo, izgledale su kao prave leteće ptice. Bilo je gotovo nemoguće zamisliti da ne vise u vazduhu.”²⁷ To je taj reverzibilan odnos dve stvarnosti o kojem govori Bašlar. Takođe, razmatrajući ovaj fenomen reverzibilnosti i simbioze slika, Bašlar zaključuje da „pojmovi nisu središta slika koje se grupišu po sličnosti, pojmovi su tačke ukrštanja slika (...) Posle ukrštanja, pojam dobija još jedno svojstvo: riba leti i pliva.”²⁸ Tarnerova slika je očigledan primer Bašlarovog zaključka da su pojmovi tačke ukrštanja slika. Drugim rečima, uzimajući u obzir prethodno navedeno (reverzibilnost, simbiozu slika) i boje koje autor koristi za dve stvarnosti/dva sveta na slici (predeo iznad Mazanjela predstavljen je belom/sivom, zatim, plavom, crnom i braon bojom, dok je podvodni svet predstavljen pretežno braon bojom sa elementima bele, žute i crvene), kao i prikazivanje erupcije vulkana i

²⁶ O ovom biću iz vode na Tarnerovoj slici na poseban način govori Čarls Staki. Vidi: Charles F. Stuckey, op. cit., 161.

²⁷ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 71.

²⁸ Isto, 72.

odraza lave u vodi (a u ravni sa Undinom i Mazanjelom), potpuno je ambigvitetno gde je prava, a gde idealizujuća stvarnost – jer na Tarnerovoj slici je beskraj zaista jednako dubok u vodi, kao i na nebu (videti u prilogu primer 1).

Naime, trebalo bi ukazati i na još neke karakteristike daljeg toka prelida. Nakon razmatranog odlomka koji se tiče Ondinine melodije, sledi kratak prelaz koji vodi ka melodici akordske strukture (t. 19–24, videti primer 4). Nasuprot melodijskom talasanju koje je vladalo prethodnim tokom prelida i simbolisalo vodeni svet, akordska melodika sugeriše svet ljudi, stvarnost izvan vode. Oslanjajući se na Andersenovu *Malu sirenu* može se naslutiti da ovaj odlomak dočarava Ondinino posmatranje ljudi (iz vode), naročito ako uzmemo u obzir da nakon akordske melodike sledi Ondinina melodija (t. 25–26), tačnije, 'slika' Ondine identična prethodno razmatranoj, a zatim i pomenuti pasaži *sciliant* (*penušavo*) i *doux* (*mekano*) koji sugerišu Ondinin boravak na površini vode (27–28). Nakon ovih pasaža sledi jednoglasni hromatski motiv (t. 30–31, videti primer 5) sa kojim kompozitor radi do kraja komada: prvo je transponovan za čistu kvintu naviše, zatim je izložen na prvobitnoj tonskoj visini ali u sporijem tempu – *le double plus lent/dvostruko sporije*, nakon čega je transponovan za oktavu naviše i izložen u paralelnim molskim tercama u *pp* dinamici – koja ga karakteriše i u poslednjoj pojavi u niskom registru. Ziglinda Brun ovaj motiv označava kao „motiv čežnje” – Ondinine čežnje za posedovanjem duše. Međutim, vodeći se zvučnim utiskom, smatram da ovaj motiv dočarava i izvesnu zloslutnost, te već nakon njegove prve pojave može se naslutiti da će se Ondina odreći svoga glasa i ostalih kvaliteta zarad boravka na zemlji. Upravo to kompozitor u daljem muzičkom toku i dočarava – između dva razvoja ovog motiva pojavljuje se Ondinina melodija (t. 37–38), ali se sada originalni/prvobitni izgled melodije pojavljuje samo u visokom registru, dok su u nižem registru dati samo prvi/akcentovani tonovi melodije u oktavama i osminskim notnim vrednostima (nasuprot originalnoj 'slici' u šesnaestinama). Dakle, Ondina je sada u svetu ljudi i njen odraz u vodi je, u skladu sa promenom tela i duha, drugačiji (ali i dalje ne znamo koji sloj prelida predstavlja pravu stvarnost, a koji odraz, odnosno, koja 'slika' je primarna/original/Narcis, a koja je odraz). Kada se nakon Ondinine 'slike' izlaže hromatski motiv u paralelnim molskim tercama (t.

45–52) kreira se zloslutna i tužna atmosfera koja sugerise da Ondina nije srećna u svetu ljudi, da nije pronašla ono za čim žudi i pretpostavlja se njen „nesrećan završetak”. Tačnije, nakon neostvarene ljubavi u svetu ljudi Ondina nestaje, ali ne u prah kao da nikada nije ni postojala, već postaje kćer vazduh.²⁹ Njeno „nestajanje” kompozitor dočarava tako što pred kraj prelida izlaže pasaže koji su se uvek pojavljivali uz Ondininu melodiju, međutim, njena melodija se više ne pojavljuje. Komad se završava oscilacijama između De-dura i Fis-dura (medijantnim akordskim odnosima) sve dok se na samom kraju ne uspostavi jasan tonični akord De-dura u dubokom registru i tihoj dinamici (*p*, *pp*).

Primer 4

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, melodija akordske strukture, t. 19–24.



Primer 5

Klod Debisi, *Ondina* (*Ondine*), *Scherzando*, „motiv čežnje”, t. 29–31.



Razmatranim delima pokazali smo da izvesni pojmovi mogu predstavljati i tačke ukrštanja različitih/raznorodnih umetničkih ‘slika’. Drugim rečima, pokazali smo kako pojam/pojava elementa vode (sa svojstvenom prozračnošću koja dopušta urezivanje/usecanje jedne ‘slike’ u drugu) ukršta muzičku, filozofsku i likovnu

²⁹ Prema bajci Hansa Kristijana Andersena.

interpretaciju ogledalnih mogućnosti *plavog prostora*. Takođe, može se uočiti da još jedna pojava (svojstvena elementu vode) predstavlja tačku ukrštanja tri razmatrana dela, a to je pojam/pojaва kružnog toka/pokreta. Kod Bašlara ona je izražena kroz formulaciju „godišnjih voda” koje teku od proleća do zime i oslikavaju sva godišnja doba i tako iznova i iznova u svom stalnom toku, protoku. Kod Tarnera ova pojava sugerisana je spiralnom perspektivom slike, a kod Debisija ogledalnom interpretacijom melodija i pasaža čije se trajanje zaokružuje vraćanjem na početne tonske visine. Ovom pojavom autori kao da sugerišu beskonačnost, beskraj, stalno nastavljanje, tok, pulsiranje, život, elementarni život.

4. OD VODA OBASJANIH PROLEĆNIM SUNCEM KA DUBOKIM, TAMNIM, TEŠKIM VODAMA

Teme refleksije/odraza, ukrštanja, poistovećivanja 'slika' Bašlar nastavlja i produbljuje u još jednom poglavlju svoje studije – Duboke/usnule/mrtve vode. Naime, kako bismo pokazali taj „put” od fantazmagoričnih, varljivih, te kratkotrajnih površinskih 'slika' ka dubokim/tamnim/teškim 'slikama' vode, potrebno je da se još malo zadržimo na „površinskim oblicima punim preliva”¹ kako bismo što detaljnije upoznali njihove karakteristike i značenja, te otkrili podloge/osnove/fundamente, odnosno, duboke/tamne slojeve na kojima površinske predstave počivaju. Sam autor u svojoj studiji ističe da ćemo „rado prihvatiti umetničko delo koje nam daje iluziju pokretljivosti, koje nas čak obmanjuje, pod uslovom da nam greška na koju nas navodi otvara put sanjarenju”.² Drugim rečima, rado ćemo prihvatiti (naizgled) jednostavne metafore/simbole/znakove koje nam izvesna dela nude zato što tek kada njih spoznamo i protumačimo, možemo zapravo otkrivati i tragati za dubokim slojevima koji kriju, kako Bašlar navodi, čitav svet značenja u sebi. Stoga, u daljem toku teksta, istražićemo još neke specifičnosti i aspekte površinskih 'slika' vode koji će nas „voditi” ka dubokim, unutrašnjim 'slikama' vode.

U prethodnom toku teksta pomenuli smo da Bašlar prilikom sagledavanja *poezije odblesaka* polazi od razmatranja čovekovog odraza u vodi; međutim, pored subjektivog/čovekovog odraza, autor razmatra i 'slike' prirode u vodi.³ Drugim rečima, pored sopstvenog/subjektivog/čovekovog odraza, na površini vode mogu se приметити i odrazi predmeta, pojava, same prirode, svega što se nalazi naspram nje. Ovaj fenomen autor ilustruje citirajući Šelija (Shelley): „Kada razbesnelo jezero odgovori olujnim vetrovima (...) voda tada liči na dragi kamen u koji se urezuje slika

¹ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 54.

² Upor. sa *ibid.*, 40.

³ Феномен „огледања” природе у води је делимично поменути у претходном сегменту рада приликом сагледавања односа стварности и идеализујуће стварности, међутим, сада ћемо се детаљније посветити 'сликама' природе у води, како бисмо што детаљније истражили могућности *поезије одблесака*.

neba".⁴ Autor ovim citatom (kao i formulacijom „godišnjih voda“) želi da podvuče svoj zaključak da ne posmatramo samo mi, nego je elementom vode svet već posmatran. Otuda i navođenje Pola Klodela (Paul Claudel) – „Voda je pogled zemlje, njena sprava za gledanje vremena.“⁵

Sama voda kao materija koja se kreće, protiče, transformiše, menja svoj tok/fluks, sugerise da ti površinski prizori nisu konačne, nepromenljive, „završene“, potpune ‘slike’; one se nastavljaju, prodiru u vodu, njih treba dovršiti, dopuniti – a dopunjuje ih upravo element vode u svojim dubinama u kojima se one mešaju sa samom supstancom – materijom, i postaju deo *plavog prostora*. Odlomak koji u potpunosti „oslikava“ navedeno zapažanje jeste odlomak iz Vordsvortovog (William Wordsworth) *Preludijuma* (*Preludium*) koji navodi Bašlar u ogledu o dubokim/usnulim/mrtvim vodama: „Ko se nagne na ivicu nekog sporog čamca nad grudi mirne vode, uživajući u onome što njegovo oko otkriva na dnu vode, vidi sijaset lepih stvari – trave, ribe, cveće (...) Ali često je zbunjen i ne može uvek da razdvoji senke od supstance; da razlikuje stene i nebo, uzvišice i oblake, odražene u dubinama bistre vode, od stvari koje su tu nastanjene i tu imaju pravo obitavalište“.⁶ Dakle, (ponovo) nailazimo na primer kada se dve stvarnosti dodiruju, ukrštaju, poistovećuju, prodiru jedna u drugu – što podvlači i pojačava, već pomenuto, Bašlarovo pitanje – gde je zapravo stvarnost: na nebu ili u vodi? Drugim rečima, i ovaj primer pokazuje da su dubina vode i dubina neba jednake, te da je teško utvrditi gde počinje prava, a gde odražena stvarnost. Takođe, Bašlar navodi da nakon upijanja tih nebrojenih senki, odraza, odblesaka, voda postaje sve tamnija, teža, ona usporava svoj tok, te autor zaključuje da je „sudbina svake žive vode da uspori svoj tok, da oteža (...) Sanjarenje nekad započne pred prozirnom vodom, punom ogromnih odblesaka, romora kristalne muzike. Ali se završava u nedrima tužne i tamne vode“.⁷ Dakle, u vodi se prožimaju odblesci, senke, sama supstanca, ‘slike’ stvarnosti i sama stvarnost, odnosno, prožimaju se dve „stvarnosti“, te voda postaje teška, tamna, usporava svoj tok sve do potpune usnulosti.

⁴ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 38.

⁵ Ibid., 44.

⁶ Ibid., 72.

⁷ Cit. prema: ibid., 66.

Taj put od površinskih 'slika'/odraza/refleksija ka dubokim 'slikama'/slojevima ćemo u daljem toku teksta iščitati, pratiti i prikazati u Debisijevom klavirskom komadu *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*). Naime, budući da komad pripada grupi kompozicija, klavirskih komada, koje (zajedno) formiraju ciklus pod nazivom *Slike* (*Images*)⁸ – zbog kojeg se pretpostavlja da kompozitor aludira na određenu povezanost njegovih dela sa vizuelnom umetnošću, sagledavanje *Refleksija u vodi* odvijće se paralelno sa sagledavanjem impresionističkih pejzaža. Drugim rečima, uzimajući u obzir podatke da su impresionisti slikali van ateljea, „pod vedrim nebom” i da je reka Sena (u skladu sa njihovim središtem u Parizu), odnosno, element vode uopšte, jedan od glavnih motiva impresionističkog slikarstva, sasvim je moguće uspostaviti vezu između Bašlarovih, Debisijevih i impresionističkih interpretacija elementa vode. Štaviše, ukoliko samo pogledamo određene rečne pejzaže, kao što su: Moneova platna (Claude-Oscar Monet) *Topole na obali reke Epte* (*Peupliers sur la Banque de la rivière Epte*), zatim Renoarove (Pierre-Auguste Renoir) studije *Reke Sene u Arženteju* (*La Seine à Argenteuil*), Sislijevo (Alfred Sisley) delo *Obala reke Sene u Port Marliju* (*La Seine à Port-Marly*), ali i Maneove kompozicije (Édouard Manet) *Obala reke Sene u Arženteju* (*Seine à Argenteuil*), *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene* (*Argenteuil, vu du petit bras de la Seine*) i uzmemo u obzir naslov Debisijevog dela (*Refleksije u vodi*), te i specifičnosti Bašlarovih površinskih, ali i dubokih/tamnih 'slika' vode, izvesne analogije su odmah uočljive.

4.1. Od bistrih/prolećnih/tekućih voda ka dubokim/usnulim/mrtvim vodama u Refleksijama u vodi i impresionističkim rečnim pejzažima

Na samom početku trebalo bi istaći da su i Debisijev komad i pomenuti likovni pejzaži dela za koja Bašlar kaže da premda nas obmanjuju pružajući nam iluziju pokretljivosti, mi ćemo ih rado prihvatiti jer nam „greška” na koju nas navode otvara put sanjarenju.⁹ Drugim rečima, ono što ova dela „prizivaju”/evociraju prilikom prvog slušanja, odnosno, gledanja jeste osećaj pokretljivosti, vibrantnosti,

⁸ Misli se na dve zbirke klavirskih komada *Images I* i *Images II*. Delo *Refleksije u vodi* pripada prvoj zbirci koja je nastala 1905. godine.

⁹ Cit. prema: Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 40.

vitalnosti. Ta pokretljivost, vibrantnost je u impresionističkim rečnim pejzažima postignuta korišćenjem boje za svetlost i senku, nanošenjem boje u mrljama, u vidu zareza i kratkim potezom kičice. Drugim rečima, svaku pomenutu (Moneovu, Renoarovu, Sislijevu i Maneovu) sliku odlikuje „treperava mreža” obojenih površina koja prikazuje prirodu kao vibrantnu, pulsirajuću – kako su je doživeli impresionistički umetnici slikajući pod vedrim nebom, a usled treperenja vazduha u prirodi, prelamanja sunčeve svetlosti na vodi i ostalih prirodnih fenomena (videti u prilogu primer 2: a, b, c, d, e). U Debisijevom komadu pokretljivost, vitalnost (muzičkog toka) dočaravaju razloženi/razlomljeni akordi i dugi pasaži koji preovladavaju u gornjem glasu. Pomenuti akordi i pasaži dati su u kratkim notnim vrednostima (šesnaestinama, tridesetdvojkama, šezdesetčetvorkama) i ostvareni su „tehnikom ogledala/refleksije” – što u muzici znači da pokret naviše uslovljava pokret naniže (i obrnuto), te i zvučno i vizuelno kreiraju oblik talasa. Drugim rečima, gornji glas u kojem preovladavaju razloženi/razlomljeni akordi i pasaži, ilustruje talasanje vode. Stoga, možemo reći da su to površinski odblesci/površinske ‘slike’ vode, to jest, promenljive, „varljive”, kratkotrajne ‘slike’ odblesaka. Međutim, ukoliko pogledamo šta je ispod površinskih odblesaka, uočavamo statičnost muzičkog toka. Kompozitor započinje delo toničnim akordom sa dodatom nonom (u donjem glasu/levoj ruci), tačnije, izlaganjem intervala čiste kvinte (des-as) nakon čega sledi izlaganje tonova koji dopunjuju početno sazvučje formirajući tako tonični nonakord sa izostavljenom kvintom (des-ef-as-es). Ovo početno sazvučje, odnosno, motiv (donjeg glasa) dat je u dugim notnim vrednostim (polovinama i četvrtinama), tihoj dinamici (*pp*) i sporom tempu (*tempo rubato*) i kao takav se ponavlja više puta u delu – čineći time glavni motiv kompozicije – motiv *a* (videti primer 6). Pomenuto sazvučje motiva *a* nalazi se i u razlomljenim akordima desne ruke, dakle, desna ruka predstavlja refleksiju harmonije koju proizvode tonovi leve ruke (videti primer 6). Drugim rečima, budući da razlomljeni akordi u gornjem glasu i zvučno i vizuelno sugerišu talase/talasanje vode, pretpostavljamo da su oni (površinski) odblesci/refleksije izvesne primarne ‘slike’, odnosno, motiv *a*. Zanimljivo je primetiti da, kao što Mane prilikom slikanja *Reke Sene u Arženteju* (ili Renoar u istoimenoj kompoziciji) koristi duge poteze četkice za predstavljanje „realnih” predmeta

(brodova) na slici, a za predstavljanje njihovih (površinskih) odraza u vodi nanosi boju u vidu zareza, kratkim potezom četkice, tako i Debisi za predstavljanje primarne „slike” motiva/„originala” koristi statičnost četvrtine, dok refleksiju njegove zvučnosti predstavlja u šesnaestinama.

Primer 6

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), motiv *a*, t. 1–2.



Pomenuti glavni motiv dela zadržava prvobitni izgled pri svakoj narednoj pojavi (od t. 36, 72, 82), a ono što se menja kako se kompozicija odvija jeste kontrapunkt, odnosno, „odraz”/refleksija zvučanja motiva *a*. Sve to podržava misao da je početni motiv primarna ‘slika’/osnova/podloga (kompozicije), a da kontrapunkt motiva/gornji glas predstavlja „kratkotrajne”, „varljive”, „promenljive” ‘slike’/odbleske. Tačnije, motiv *a* je uvek dat u četvrtinama u pianissimo dinamici (u kodi je *ppp*, t. 82) i najčešće u istom registru, dakle, uvek pruža istu ‘sliku’. Kada se pojavi u taktu 36. i 40. refleksija zvučanja motiva se menja; umesto u šesnaestinama predstavljena je arpežima u tridesetdvojkama (videti primer 7) – time Debisi polako nagoveštava klimaks kompozicije (t. 57, 62–63), odnosno, uzburkanost vode. Pojave motiva *a* pred kraj kompozicije (u t. 72–73, t. 82–83) karakterišu znatno mirniji „odrazi”/refleksije u osminskim triolama, te i četvrtinama – što znači da se na samom kraju kompozicije „odraz” poistovećuje, ili tačnije, stapa sa „originalom” (u t. 82–83, videti primer 8), kao što se „realni” predmet i/ili pojava i njihov odraz u vodi stapaju u Moneovim delima *Topole na obali reke Epte* ili Maneovoj slici *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene*. Drugim rečima, i Debisijeva kompozicija i impresionistički pejzaži ilustruju ono što Bašlar zapaža – da (površinske) ‘slike’/refleksije nisu statične, nepromenljive, potpune „predstave”; one su, naprotiv, promenljive, varljive, te su i u pomenutim umetničkim delima predstavljene kao pulsirajuće, žive, varijabilne. Takođe, Bašlarovo zapažanje da

lepota tih 'slika' stvarnosti/prirode nije potpuna, odnosno da je treba dopuniti, dovršiti – a da to čini upravo element vode – takođe „iščitavamo” i u klavirskom komadu i u likovnim delima. U navedenim pejzažima Monea, Renoara, Sislija i Manea prisutni su realni predmeti/pojave i njihovi odrazi u vodi, pri čemu su odrazi u vodi (skoro) jednako realno prikazani kao i sami predmeti/pojave – što stvara iluziju da se na slici prikazuje jedan subjekt, jedna celina, a ne subjekt i njegov odraz u vodi ili dve strane/dve „slike” istog predmeta/pojave. Dakle, njihove slike potpuno jasno prikazuju da element vode nastavlja, produžuje, dopunjuje i upotpunjuje 'slike' stvarnosti. Isto tako lepota površinskih 'slika' ili refleksija u Debisijevoj kompoziciji ne bi bila potpuna bez glavnog motiva, osnove, podloge.

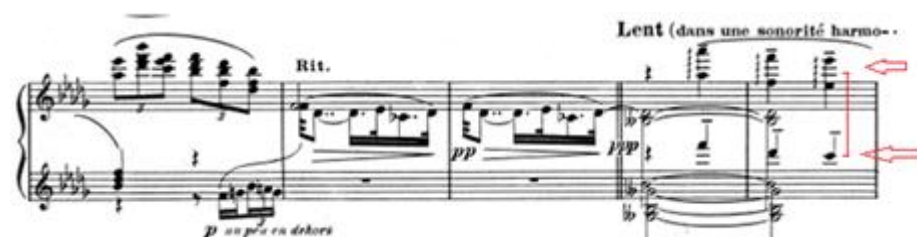
Primer 7

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), kontrapunkt motiva *a* u t. 36–41.



Primer 8

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), stapanje „originala i refleksije”, koda, t. 79–83.



Naime, u Debisijevoj kompoziciji „iščitavamo” još jednu Bašlarovu misao – da ‘slike’ stvarnosti/prirode prodiru u vodu, nastavljaju se u elementu vode i postaju deo *plavog prostora*. Tačnije, Debisi na kraju kompozicije izlaže motiv *a* u oktavama, a od prethodnog kontrapuntskog tkanja motiva zadržava samo tri tona, tri četvrtine koje ispunjavaju taj muzički prostor (oktavno izloženog četvrtinskog) motiva (videti primer 8). Dakle, kompozitor jasno sugerise da su ‘slike’ stvarnosti/prirode prodrle u element vode ispunile taj prostor i postale deo plavog prostranstva. Drugim rečima, ovo je momenat kada se ne može razaznati gde je prava, a gde odražena stvarnost; momenat kada se dve stvarnosti prožimaju, ukrštaju, te je ova muzička ‘slika’ potpuno korespondentna navedenom odlomku iz Vordsvortovog *Preludijuma*. Iste analogije pronalaze se i u citatu Euđenija D'Ora (Eugeni d'Ors) koji Bašlar, takođe, navodi razmatrajući duboke vode – „Kotlina se odlikovala velikom dubinom, ali je voda bila tako prozirna da se dno, koje kao da se sastojalo od nebrojenih obliha alabasterskih kamenčića, u pojedinim kratkim trenucima jasno ukazivalo, to jest, uvek kad god bi oko moglo da se otme i da duboko dole u okrenutom nebu ne vidi udvojeno cveće sa bregova.”¹⁰ Istaknuta književna slika (delimično) opisuje i pomenute prikaze reke Sene u Arženteju. Ipak, impresionističke slike više ilustruju Bašlarovo navođenje „da je voda dragi kamen u koji se urezuje slika neba” – urezuje se toliko jasno da bi voda mogla da bude nebo, a nebo voda, te ne možemo utvrditi gde se završava prava, a gde počinje odražena stvarnost, one se ukrštaju, prožimaju, poistovećuju, te ove slike okrenute i naopako ostavljaju isti utisak.

Trebalo bi pomenuti da se u Debisijevoj kompoziciji pojavljuje još jedan motiv – motiv *b* (videti primer 9). Početak motiva *b* je zapravo retrogradni oblik motiva *a*. Drugim rečima, početak motiva *b* je ogledalna interpretacija, „odraz” motiva *a*.¹¹ Naime, u skladu sa odrazom u vodi koji nikada ne može doslovno oslikati izgled realne pojave i ovaj odraz sadrži izvesne „nepravilnosti” u odnosu na „original”. Te „nepravilnosti” se odnose na parametre ritma i tonskih visina: umesto početnog četvrtinskog pokreta motiv je sada predstavljen šesnaestinama i osminom, a umesto

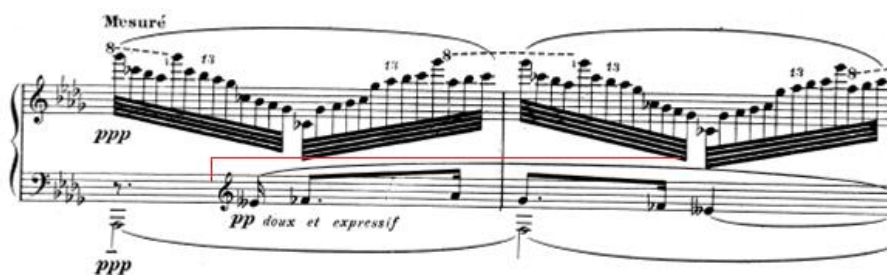
¹⁰ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 70.

¹¹ Ovo se odnosi samo na prvu pojavu motiva *b*, zato što se svaki sledeći put ovaj motiv javlja na drugoj tonskoj visini.

tonova *es* i *ef* javljaju se *eses* i *fes* (videti primer 9). Trebalo bi pomenuti i da je kontrapunkt motiva *b* rađen „tehtnikom“ odraza, odnosno, refleksije. Dakle, primećujemo da Debisi (skoro) ceo komad ostvaruje „tehtnikom“ ogledala i/ili refleksije.

Primer 9

Klod Debisi, *Refleksije u vodi* (*Reflets dans l'eau*), *Andantino molto* (*tempo rubato*), motiv *b*, t. 25–28.



Ono što je zanimljivo u ovom paralelnom, unakrsnom sagledavanju filozofskih, muzičkih i likovnih interpretacija fenomena refleksije jeste to što je dovoljno pratiti Bašlarova „uputstva“/zapažanja/tumačenja da bi se uočile površinske, ali i duboke ‘slike’ vode. Drugim rečima, Bašlar prilikom razmatranja refleksije u ogledu o dubokim/usnulim/mrtvim vodama navodi da nam „voda [sada] kao masa, a ne više površina, šalje upornu poruku svojih odblesaka.“¹² I zaista ukoliko samo pogledamo/poslušamo površinske odbleske u klavirskom komadu, ali uzimajući u obzir i sazvučja koja oni kreiraju, možemo odmah naslutiti „atmosfera“ kompozicije, odnosno, shvatamo da nije reč o „prolećnim suncem obasjanim vodama“, već o dubokim/tamnim vodama. Tačnije, premda su akordi na početku kompozicije izloženi u šesnaestinama, spor tempo *Andantino molto* (*tempo rubato*), tiha dinamika (*pp*), kao i sklop akorada (mali molski septakord: *es-ges-be-des* i molski kvintakord: *ef-as-ce*) kreiraju atmosferu melanholije, sete, te već na početku pretpostavljamo da suština kompozicije nisu površinske, varljive ‘slike’, već ono što je iza njih – duboki slojevi, osnova, načelo koje zasniva slike.¹³ Budući da bi nas

¹² Cit. prema: *ibid.*, 70.

¹³ Budući da ovi početni akordi gornjeg glasa zapravo prate pomenuti motiv *a*, oni se u skladu sa ponavljanjem motiva, pojavljuju više puta u toku kompozicije (od t. 36, 72, 82), te atmosfera melanholije (koju oni ostvaruju uz osnovu motiva *a*) „vlada“ celim tokom kompozicije.

središnji deo kompozicije, u kojem se tempo polako ubrzava (sve kraće notne vrednosti, promena karaktera – *En animant*, t. 44), intenzivira modulatorni tok i pojačava dinamika (od *pp* preko *p* do *f* i *ff* – čime je obeležen klimaks kompozicije, t. 56–62/63), mogao navesti na pogrešnu „sliku”, kompozitor melahnoličnu harmoniju ponovo postavlja u prvi plan pred kraj dela (t. 72) i u kodi (od t. 82) i tako postavljajući u najviši sloj, na mesto površinskih odblesaka, tri (oktavno izložena) tona – *as-ef-es*, otkriva da je ovaj motiv (motiv *a*), koji je u prethodnom toku kompozicije bio uvek u nižem sloju, ispod površinskih odblesaka, zapravo suština/jezgro kompozicije.

Takođe, na kraju kompozicije postaje potpuno jasno da je reč o dubokim/tamnim/teškim vodama. Drugim rečima, Bašlarovo zapažanje da voda nakon što upije u sebe silne senke i odbleske postaje tamnija i teža, te neminovno usporava svoj tok, možemo primetiti i u ovom delu. Nakon brojnih pojava motiva i njegovih refleksija, tok kompozicije se umiruje tako što kompozitor sve češće upotrebljava *ritenuto* (t. 63, 65, 80), polako izostavlja kratke notne vrednosti (misli se na brze pasaže, tridesetdvojke, šesnaestine itd.) i dovodi do potpunog mira u kodi, koji je ostvaren dugim notnim vrednostima u *ppp* dinamici i u sporom tempu – pri čemu kompozitor naglašava da treba postići daleki, udaljeni zvuk (*Lent: dans une sonorité harmonie useetlointaine*). Dakle, kako kompozicija „protiče” u njoj se dodiruju, uodnošavaju, prožimaju „supstanca”, „senke”, „odblesci”, te baš kao što Bašlar zaključuje, voda/„slika vode” (kako kompozicija odmiče) postaje tamnija, teža i na samom kraju usnula.

U ovom segmentu rada pokazali smo kako je fenomen refleksije kao zajednički „prostor” delovanja tri različita medija, na jedan potpuno drugačiji način od prethodnog razmatranja prolećnih voda u muzičkoj i likovnoj interpretaciji *Ondine/Undine*, omogućio „urezivanje” jedne umetnosti u drugu.

5. DUBOKE/USNULE/MRTVE VODE

Kada je reč isključivo o dubokim/usnulim/mrtvim vodama, Bašlar posebnu pažnju posvećuje stvaralaštvu jednog pesnika – Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe). Poeziju Poa Bašlar uzima kao primer pomoću kojeg će odrediti „jedan važan element Pesničke hemije – koja veruje da se slike mogu proučavati tako što se utvrđuje težina unutrašnjeg sanjarenja, intimna materija svake od njih.”¹ Bašlar smatra da „ispod mnoštva oblika, imaginacija skriva i jednu povlašćenu supstancu, aktivnu supstancu koja određuje jedinstvo i hijerarhiju izraza.”² Ta povlašćena supstanca kod Poa je voda, sasvim posebna voda: ona koja je teška, dublja, više mrtva, više pospana od svih usnulih, od svih mrtvih, od svih dubokih voda koje nalazimo u prirodi.³ Bašlar skreće pažnju na to da se može učiniti da u poeziji Poa nailazimo na onu vrstu voda koju su pesnici tako univerzalno opevali, međutim, to nije slučaj sa Poovim stvaralaštvom. U njegovoj poeziji teška voda nikada ne postaje laka, tamna voda nikada ne postaje svetla. Za Poa svaka prvobitno bistra voda mora da potamni, mora da upije mračnu patnju.⁴ „Sanjarenje nekad započne pred prozirnom vodom, punom ogromnih odblesaka, romora kristalne muzike, ali se završava u nedrima tužne i tamne vode [...]”⁵

Voda postaje tamna tako što upija senke, tamne, mračne ‘slike’, a Bašlar ovaj proces potkrepljuje citatom iz Poovog opusa: „Senka drveća padala je teško na vodu i kao da je u nju uranjala, natapajući mrakom dubine elementa.”⁶ Drugim rečima, voda upija senke drveća, umor drveća i postaje tamna, *tamnija od plena koji guta*. Takođe, ona postaje i teška, nakon što je upila tolike senke, mračne ‘slike’, materija postaje sve teža, a voda usporava svoj tok.

Bašlar u ovim tamnim/teškim ‘slikama’ vode „iščitava” tugu, te kako bi podvukao svoju misao autor ponovo poseže za stihovima Edgara Poa: „Sve dok je bila pod uticajem lepih kasnih zraka (Vila), njen izgled kao da je odražavao radost; –

¹ Cit. prema: Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 64.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid., 66.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., 74.

ali patnja izmeni njen izraz lica kada pređe u oblast senke (....) dobro sam video da se, dok je ulazila u tamu, njena senka odvojila od nje i nestala u tamnoj vodi, koja je postala još tamnija.”⁷ Dakle, nakon upijanja senki/mračnih patnji/tuge, voda postaje tamna, troma, otežava, postaje toliko teška da usporava svoj tok, usporava ga do potpune mirnoće, usnulosti, nepomičnosti, započinje svoj *gluvi život*, postaje mrtva – zamrznuta; zamrznuta zato što „samo voda može da spava i da sačuva lepotu; jedino voda može da umre nepomična, i da sačuva svoje odbleske”⁸ – baš kao zamrznuta ‘slika’.

Trebalo bi ukazati i na to da je Bašlar prilikom tumačenja dubokih ‘slika’ vode imao na umu, što se donekle i primećuje iz prethodno navedenog, i Heraklitovu misao da „smrt nije ništa drugo do voda.”⁹ Stoga, oslanjajući se i na Poovu poeziju, autor zaključuje da svaka živa voda samo što nije umrla, te da posmatrati vodu znači oticati, rastočiti se, umirati.¹⁰ Međutim, za Bašlara to nije obična smrt, to je melanholična smrt zato što je za njega voda materija melanholije. O tome svedoči njegovo navođenje: „I samo sunce plače na vode: ‘Nekakav fluid sličan rosi, uspavljujući, mutan, kaplje iz tog zlatnog prstena’ (...) Ovaj fluid, u stilu alhemije, daje vodi boju univerzalne patnje, boju suza, koja pretvara boje svih tih jezera, svih tih močvara, u vodu-majku ljudskog bola, u materiju melanholije.”¹¹

Na osnovi svega navedenog nije teško uočiti da su ‘slike’ dubokih/tamnih/usnulih voda ‘slike’ koje „kriju” osećanja teskobe, bola, patnje, tuge, umora, ali i mnoga druga (ljudska) teška osećanja.

5.1. Duboke/usnule/mrtve vode u ‘kompozicijama’ *Koraci u snegu* Kloda Debisija i *Zima pokraj reke Simoa* Frica Taloua

U daljem toku teksta, imajući na umu sneg kao jedno od agregatnih stanja vode, „iščit ćemo” Bašlarovo poimanje dubokih/usnulih/mrtvih voda u Debisijevoj kompoziciji *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*) i u delu *Zima pokraj reke Simoa* (*Hiver à Simoa rivièr*) norveškog slikara Frica Taloua (Frits Thaulow). Ideja da se sagledavanje

⁷ Ibid., 76.

⁸ Ibid., 90.

⁹ Ibid., 77.

¹⁰ Ibid., 66.

¹¹ Ibid., 87.

Debisijevе kompozicije odvija paralelno sa sagledavanjem dela norveškog umetnika, potiče od otkrivanja podatka da je kompozitor poznaо, štaviše, da je voleo i veoma cenio stvaralaštvo Frica Taloua – o čemu svedoči podatak da su izvesni Talouovi pejzaži krasili Debisijev dom u Parizu.¹² Takođe, uzimajući u obzir da su oba umetnika bila veoma privržena prirodi i da su inspiraciju za svoja dela pronalazila u njoj,¹³ zatim, da je kompozitor favorizovao jednu od mnogih snežnih interpretacija Simoa reke Frica Taloua,¹⁴ te i da je posebno voleo tu norvešku melanholiju kojom su odisali umetnikovi snežni pejzaži, uočavamo da je vrlo moguće uspostaviti vezu između dve snežne (muzičke i likovne) 'slike' Kloda Debisija i Frica Taloua, a vodeći se interpretacijom elementa vode Gastona Bašlara.

Početak prelida karakterišu: verbalne oznake poput – *Triste et lent* (sporo i tužno) i (za ritam koraka/otisaka) *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glace* (ovaj ritam treba da zvuči kao tužni, zamrznuti/ledeni pejzaž), pianissimo dinamika, niži registar i boja de-mola (videti primer 10). Primećujemo da svi parametri početne muzičke misli dozvoljavaju da već na početku dela pretpostavimo korespondentnost prelida sa Bašlarovom interpretacijom dubokih/tamnih/usnulih voda. Drugim rečima, spor tempo sugerіše otežanu/tešku vodu, tiha dinamika „priziva” ili, čak, nagoveštava *gluve vode*, uzlazna sekunda i mala terca de-mola „prizivaju” osećanja tuge, melanholije, a verbalni sloj partiture jasno upućuje na pojam zamrznute/nepomične/usnule vode (videti primer 10). Dakle, sam muzički jezik (zajedno sa verbalnim konotacijama) potpuno opravdava misao o fenomenu međusobnog „ogledanja” prelida i Bašlarove interpretacije usnulih voda. Naime, atmosferi prelida i usnulih/nepomičnih/zamrznutih voda potpuno odgovara, štaviše, oslikava ih pomenuto delo Frica Taloua. Slika (*Zima pokraj reke Simoa*, videti u prilogu primer 3), uprkos velikoj površini bele boje,

¹² Eric Frederick Jensen, *Debussy*, New York, Oxford University Press, 2014, 68 (dostupno online na stranici <https://books.google.com/>).

¹³ David Charles Rose, *Oscar Wilde's Elegant Republic. Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*, United Kingdom, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 75 (knjiga takođe dostupna na stranici <https://books.google.com/>).

¹⁴ Reč je o delu *Zima na obali reke Simoa* (*Winter on the banks of the Simoa*, 1883) koje je Debisi imao prilike da vidi u domu Henry Lerolle-a. Види у: Jean-Michel Nectoux, "Portrait of the artist as Roderick Usher", Richard Langham Smith (ed.), *Debussy Studies*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1997, 115.

prikazuje maglovitu, tmurnu, mračnu atmosferu, a ono što doprinosi tamnoj atmosferi dela jeste upravo senka (drveća) koja pada na vodu, te primećujemo da u ovoj slici u potpunosti možemo „iščitati” Bašlarovo navođenje stihova Edgara Poa – *Senka drveća padala je teško na vodu i kao da je u nju uranjala, natapajući mrakom dubine elementa*. Dakle, budući da je upila senke/mračne patnje, ‘slika’ vode na Talouovoj kompoziciji je ‘slika’ tamne/teške/usnule vode, odnosno, ona je potpuno otelotvorenje Bašlarovih tamnih/teških voda. Zatim, na Talouovoj slici tama vode (koja teče) je toliko jaka da se preliiva na snežnu površinu/zamrznutu vodu čineći je sivom/tamnom, te se suočavamo sa pojavom o kojoj, takođe, raspravlja Bašlar – sa dodirivanjem, preklapanjem, prožimanjem dve „stvarnosti”, te potpunim stapanjem/jedinstvom materije. Naime, ono što je zanimljivo jeste to da se na slici, pored senke drveća koja uranja u (nezamrznutu) vodu, primećuju i otisci (stopala) u snegu/u čvrstoj/zamrznutoj vodi; oni svedoče o (prethodnom/prošlom) kretanju subjekta čiji koraci uranjaju i/ili su uranjali u snežnu/čvrstu/usnulu vodu menjajući tako površinski izgled elementa vode. Međutim, posmatrajući „dubinu” slike primećujemo da razmak između koraka postaje sve manji, tačnije, otisci koraka bliži „površini” slike se sasvim jasno oslikavaju/uočavaju, međutim, prateći (ilustrovanu) dubinu slike, nakon (prividnog) prekida, otisci postaju „zamagljeni”/nejasni i čini se da razmak između njih postaje sve manji – a to sugerise teško, otežano, umorno kretanje subjekta. Naime, sličnu liniju koraka/otisaka možemo pratiti i u Debisijevom prelidu. Međutim, pre nego što pređemo na komentarisanje (muzičke) „linije” koraka i/ili otisaka, potrebno je da ukažemo na izvesne specifičnosti samog motiva koji sugerise korake/otiske.

Primer 10

Klod Debisi, *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Triste et lent*, t. 1-15



Motiv koraka/otiska Debisi je ostvario dvoslojno (i to samo u deonici desne ruke) – ton D, najniži ton tokom prva četiri takta prelida, jeste prvi/niži sloj, a sekundni uzlazni pokret D-E i E-F jeste drugi/viši sloj koji se nastavlja na ton D i odvija se zajedno sa njim (videti primer 11). Motiv koraka/otisaka prožima ceo prelid (od 36 taktova kompozicije, motiv koraka/otisaka se pojavljuje u 24 takta). Njegov donji sloj, to jest, ton D se kroz kompoziciju ispoljava kao ostanatni pedal. Stoga, možemo zaključiti da on predstavlja osnovu/tlo/sneg ili usnulu/zamrznutu vodu u koju uranjaju koraci predstavljeni sekundnim pokretom D-E i E-F. Fizički pokret koraka (D-E; E-F) Debisi je sugerisao specifičnim ritmičkim pokretom kojim ističe/naglašava slab taktov deo, te se stvara utisak jednog otežanog/usporenog koračanja. Nakon što smo ustanovili/pretpostavili šta u prelidu „zastupa” tlo/osnovu/sneg/zamrznutu vodu, a šta korake, možemo se usmeriti na predstavljanje (muzičke) putanje koraka i/ili otisaka.

Primer 11

Klod Debisi, *Koraci u snegu* (*Des pas sur la neige*), *Triste et lent*, t. 16– 36.



U prvom odseku prelida (t. 1-15, videti primer 10) „putanja”/linija se kreće od najnižeg sloja fature, preko srednjeg ka (nakon jednotaktnog prekida, tačnije, odsustva motiva) najvišem glasu i završava se zastojem (tačnije, četvorotaktnim odsustvom motiva). Nakon pomenutog prekida linija se nastavlja u drugom odseku prelida (t. 16-36, videti primer 10) krećući se od najvišeg glasa ka srednjem, te (nakon jednotaktnog odsustva motiva) opet u najvišem glasu u kojem se i završava. Dakle, kao i na Talouovoj slici, putanja koraka/otisaka u prelidu ima izvesne prekide – čime kompozitor sugerise posustajanje, zastajanje subjekta. Takođe, kada kompozitor u drugom odseku prelida izlaže i (šest) puta ponavlja samo drugi deo motiva (E-F; t. 21-24), on time smanjuje razmak između dve pojave motiva, odnosno, ukazuje na smanjenje razmaka između koraka. Drugim rečima, u prelidu, kao i na slici *Zima pokraj reke Simoa*, koraci/otisci su na početku dela jasno uspostavljeni, ali kako kompozicija odmiče, nakon kraćih, te dužih zastoja, koraci su sve manji i na kraju nestaju/gube se/rastaču se. Poslednja pojava motiva u prelidu data je u

oktavama u visokom registru i u odnosu na prethodni tok i prethodne pojave motiva u kompoziciji, oktavno izlaganje motiva stvara (zvučni) utisak kao da se motiv rastače, te nas i to upućuje na sliku Frica Taloua budući da se na njegovoj kompoziciji otisci u snegu gube u onoj tački u kojoj subjekt stoji *pred grudima mirne/tamne/usnule vode* i posmatra proticanje vode, te sama slika kao da (ponovo) otelotvoruje Bašlarovu tvrdnju – *posmatrati vodu znači oticati, rastočiti se, umirati*. Naime, i Debisijev prelid priziva sličnu ‘sliku’ – kompozicija se odvija na granici tišine i kako prelid odmiče muzički tok postaje sve tiši (*pp – p – più piano – pp – ppp*); to sasvim specifično, u pogledu dinamike, ‘debisijevsko’ gašenje muzičkog toka prati i postepeno usporavanje tempa (prelid počinje *Triste et lent/sporo i tužno*, a završava se sa *Plus lent/sporije*, te *Très lent/veoma sporo*), a na samom kraju kompozicije (nakon što se motiv „rastoči”) kompozitor daje oznaku *morendo* (umirući) i u *ppp* dinamici (dugo držani) tonični akord de-mola. Dakle, prelid, takođe, potpuno dočarava ‘sliku’ tamne/teške vode koja (kako kompozicija odmiče); ona postaje sve teža, usporava svoj tok, usporava ga do potpune usnulosti/nepomičnosti i na kraju započinje svoj *gluvi život*. Tok prelida se može opisati i stihovima Edgara Poa koje navodi Bašlar u svom ogledu: „Milujuća muzika...zamre postepeno u žuboru koji je postajao sve slabiji, sve dok se čitav potok na kraju opet ne vrati svojoj svečanoj prvobitnoj tišini.”¹⁵

Naime, budući da smo detaljno prokomentarisali ritmički motiv prelida, potrebno je da ukratko ukažemo i na osobenosti drugih muzičkih komponenata kompozicije. Ritmičkom motivu (motiv koraka/otisaka) se već od drugog takta priključuje melodija, ona je ostvarena u kratkim potezima, gotovo je fragmentarna i zasniva se na celostepenom pokretu, te na modalnoj dija-tonici. Pored melodije bitno je pomenuti i dija-tonske i hromatske akorde koji zajedno sa ritmičkim motivom i melodijom grade, već pomenutu, troslojnu fakturu dela (videti primer 10). Kompozitor je ovim akordima, tačnije, hromatskim pokretima (koje kreiraju akordi) „razbio” čistotu, odnosno belinu celostepenog niza i modalne dija-tonike. Drugim rečima, uneo je živost/boju/ekspresivnost u melanholični tok prelida. Korespondentnu pojavu uočavamo na Talouovoj slici na kojoj jednoličnost

¹⁵ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 94.

tmurne/mračne atmosfere dela „razbija” kućica narandžaste boje i dim plave boje – to su jedini „znaci” života/živosti na slici, kao što su i hromatski pokreti momenti oživljavanja/intenziviranja jednoličnog melanholičnog toka kompozicije. Takođe, vrlo je zanimljivo kako se ta trostruka zvučna ‘slika’ prelida predstavljena celostepenim, modalnim, te hromatskim pokretima „ogleda” u Talouovoj slici na kojoj je troslojnost/trostrukost izražena u bojama – počevši od nežne, svetle (bele) boje (snega), preko tamne boje (nezamrznute vode i drveća), do žarke/žive boje (narandžaste i plave na kućici).

Trebalo bi pomenuti da je ponuđeno/izloženo tumačenje ‘kompozicija’, naravno, samo jedno od mnogobrojnih, raznovrsnih tumačenja/„rešenja” koja nude ova dela. Drugim rečima, kada pomislimo da smo stigli do kraja/do „rešenja”, ova dela otvaraju/pokreću nova pitanja, kao što su: da li kraj putanje koraka/otisaka (i na slici i u prelidu) znači da se tu put završava – budući da na slici Frica Taloua primećujemo da se koraci/otisci gube u onoj tački u kojoj subjekt stoji pred prostranstvom tamne/teške vode i kao da gleda u udaljenu kućicu (u jedini znak života), ali do nje ne može dopreti, te ostaje nepomičan i (zajedno sa usamljenim drvetom koje ima gotovo isti oblik kao i figura subjekta) utapa se u tamni/usnuli/melanholični prizor slike; ili, pak, ta nepomičnost/usnulost/zamrznutost (subjekta) sugerise da se, kao i u prelidu (usporavanjem tempa, stišavanjem dinamike, *morendom*), (fizički) puls (subjekta) gasi, nestaje, sve se rastače i započinje svoj *gluvi život*? Ova pitanja bi pretpostavljamo pokrenula neka nova pitanja i neke nove odgovore, te kao da smo u jednom višestrukom (književno-muzičkom-likovnom) lavirintu koji na svakom nivou nudi izvesno rešenje; a ono pak, nikada nije krajnje/jedino/poslednje, naprotiv, uvek je ključ za neka nova vrata, neke nove ‘slike’/interpretacije/predstave.

5.2. Duboke/usnule/mrtve vode u Debisijevoj *Potonuloj katedrali* i Moneovim interpretacijama Ruanske katedrale i zgrade Parlamenta

U prethodnom toku teksta pomenuli smo da duboke ‘slike’ vode kriju „čitav svet značenja u sebi”, a mi smo u taj „svet” zakoračili i delimično ga otkrili sa *Refleksijama*

u vodi, Koracima u snegu, izvesnim likovnim delima, međutim, mnoštvo 'slika', fantazmi, značenja i dalje prebiva iza tih dubokih 'slika' vode, te kako bismo otkrili još neke nivoe/slojeve/značenja dubokih voda, u daljem toku teksta sagledaćemo još jedan Debisijev prelid i njemu korespondentne umetničke slike. Tačnije, sa stanovišta Bašlarovog poimanja dubokih/usnulih/mrtvih voda, sagledaćemo Debisijevu *Potonulu katedralu* (*La Cathédrale engloutie*) i određena dela iz Moneovih serija posvećenih Ruanskoj katedrali i reci Temzi.¹⁶ Naime, pre nego što pređemo na analizu i komparaciju ovih dela, ukazaćemo na još neke aspekte dubokih/usnulih/mrtvih voda koji će nam biti od značaja u sagledavanju pomenutih umetničkih dela.

Bašlar zapaža da prilikom posmatranja dubokih voda, odnosno, dubinskog posmatranja, subjekt postaje svestan i sopstvene intimnosti, ali subjekt bira šta će videti, te autor navodi da „pred dubokom vodom svako bira svoje viđenje; po sopstvenom izboru može da vidi nepomično dno ili tok, obalu ili beskraj.”¹⁷ Autor kao primer uzima poeziju (i sanjarenje) Edgara Alana Poa koji u dubokim vodama neretko otkriva velelepne građevine – koje kao da su izgradila četiri velika gospodara osnovnih oniričkih elemenata – „[građevina] kao da nekim čudom lebdi u vazduhu, sa stotinama balkona, minareta i kula, što trepere u rumenom sunčanom sjaju i kao da je to priviđenje zajednička rukotvorina vilenjaka, vila, anđela i podzemnih duhova.”¹⁸ Stvaranje/viđenje građevina u vodi, pesnik (Edgar Allan Poe) ponavlja i u svojim poznim delima, te u *Ireni* piše o ruševini „koja obavijena maglom, sleže se i miruje (...) Jezero kao da uživa u svesnom snu i ni za šta na svetu se ne bi probudilo. Sva lepota spi.”¹⁹ Stoga, vodeći se Poovom poezijom, Bašlar zaključuje da je „voda materija u kojoj Priroda, u dirljivim odrazima, priprema kule od snova.”²⁰ Međutim, kao što „kreira” „kule od snova”, isto tako ih i uvlači, upija,

¹⁶ Trebalo bi pomenuti i da se Mone, kao i Bašlar i Debisi, u svojim radovima (*Water lilies, Nymphs, Thames series*) bavio istraživanjem vode, magle, fenomena odraza/refleksije i tako dalje. Štaviše, u određenim studijama ga nazivaju i slikarom vode (*water painter*), vidi: Jack Cowart, "Impressionist and Post-impressionist paintings", *Bulletin*, Vol. 16, No. 2, St. Louis Art Museum, 1982, <http://www.jstor.org/stable/40716044>, ac. 14.04.2015. at 18.00, 20.

¹⁷ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 71.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 89.

²⁰ Ibid., 71.

poništava – jer voda je ipak (u Poovoj poeziji) materija smrti, Bašlar navodi da je voda „materijalni element koji prima u sebe smrt kao neku suštinu, kao nekakav prigušeni život, kao sećanje toliko potpuno da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja.”²¹

Bašlar je u Poovim delima ustanovio jednu specifičnost koja Poove 'slike' vode čini tako osobenim, svojstvenim, a to je da je voda (u njegovoj poeziji) uvek tiha. Drugim rečima, (gotovo) uvek se radi o vodi koja šapuće, koja ćuti, koja zažubori pa utihne. Navešćemo jedan od mnogih primera koji svedoče o prethodno pomenutom: „Reku je već bila obuzela ozbiljnost večne tišine. Nazvali smo je reka tišine jer nam se činilo da njen tok ima smirujući uticaj. Nikakav žubor nije se uzdizao iz njenog korita i ona se svuda šetala tako tiho da se zrna peska, slična biserima, koja smo voleli da posmatramo u njenoj dubini, nisu uopšte pomerala, svako je ostajalo na svom prastarom prvobitnom mestu i svetlucalo večnim sjajem.”²²

Dakle, jasno je da poezija Edgara Poa ilustruje tamne, teške, tihe, usnule vode, vode koje pozivaju na smrt – ali ne na smrt koja označava kraj, to je pouka o nepomičnoj smrti, o onoj koja ostaje sa nama, pored nas, u nama; jer ipak „dovoljan je večernji vetar pa da voda koja je ćutala opet progovori”, dovoljan je mesečev zrak, sasvim blag, sasvim bled, pa da se fantazmagorije ponovo razviju po talasima.²³

Prelid Kloda Debisija *Potonula katedrala* inspirisan je starom bretonskom legendom prema kojoj je more potopilo grad Is u Marmoriku, zbog grehova i bezbožnosti stanovnika. Prema legendi, a i narodnim predanjima, prilikom izlaska sunca, odnosno, prilikom svitanja obavijenim velom magle, mogla se raspoznati/naslutiti katedrala, a prema nekim predanjima, mogla su se čuti i zvona i brujanje pesme monaha iz vode.²⁴

Kompozitor *Potonulu katedralu* započinje oznakom *Profondément calme, dans une brume doucement sonore* (duboko i mirno, u tiho zvučećoj magli), a nakon kraćeg muzičkog toka sugerše održavanje *pp* dinamike bez ikakvog pojačavanja ili

²¹ Ibid., 66.

²² Ibid., 93.

²³ Cit. prema: ibid. 94.

²⁴ Cit. prema: Siglind Bruhn, op. cit., 41.

stišavanja (*pp, sans nuances*, t. 14; videti primer 12). Dakle, već su kompozitorove verbalne oznake bliske Poovim 'slikama' vode, drugim rečima, jasno je da se radi o dubokoj, mirnoj, tihoj vodi, ali i tamnoj buduću da je obavijena velom magle. Ovu 'sliku' vode dočaravaju i početni statični trozvuci (u levoj ruci) izgrađeni od kvinte i kvarte (ge-de-ge ; ef-ce-ef i tako dalje, t. 1, 3, 5; i ce-ge-ce, t. 14, 15; videti primer 12) koji svojim registrom ukazuju na dubinu vode, a trajanjem na statičnost i mir. Ovi trozvuci, zajedno sa uzlaznim akordima koji dočaravaju blago talasanje vode, proizlaze iz pentatonske lestvice ge-a-ha-de-e. Početnu atmosferu prelida, odnosno, statičnu, maglovitu atmosferu sa blagim talasanjem (vode)/treperenjem (vazduha) prikazuju i Moneove interpretacije *Ruanske katedrale sa efektom jutarnje magle* (*Cathédrale de Rouen, brouillard matinal*, 1893, videti u prilogu primer 4a) i zgrade *Parlamenta sa efektom magle* (*Le Parlement, Effet de Brouillard*, 1903, videti u prilogu primer 4b).²⁵ Drugim rečima, obe slike, kao i prelid, sugerišu izvesnu veličanstvenost koju prikriva/nijansira veo magle. Takođe, građevine (posebno Ruanska katedrala), kao i Debisijeva *Potonula katedrala*, evociraju osećaj statičnosti, ali i dubine – što je u slučaju *Ruanske katedrale* postignuto interpretacijom izbliza, odnosno, interpretacijom građevine kao da je suviše velika da ne može da stane na platno, te se čini kao da prebiva u dubokoj vodi i/ili izranja iz nje – ovom osećaju doprinosi i taj efekat magle, odnosno, voda u gasovitom stanju koja prekriva, obavija, „guta” celokupnu građevinu. Drugim rečima, zbog prevelike maglovitosti slike na momente se čini kao da je reč o priviđenju, a ne o realnoj pojavi – i to priviđenju o kojem piše Edgar Po – kao da lebdi u vazduhu, sa minaretima, kulama, što trepere u rumenom sućanom sjaju i kao da je zajednička rukotvorina vilenjaka, vila, anđela, ali i podzemnih duhova.²⁶

²⁵ Serija slika čiji je glavni subjekt/objekt reka Temza, podeljena je u tri dela: „Most u Vaterlou”, „Čering kros” (most u Londonu) i „Zgrada Parlamenta”, vidi u: Desmond FitzGerald, „Claude Monet: Master of Impressionism”, *Brush and Pencil*, Vol. 15, No. 3, The Brush and Pencil Publishing Company, 1905, <http://www.jstor.org/stable/25503805>, ac. 14.04.2015. at 17.55, 189.

²⁶ Gaston Bašlar, *Voda i snovi...*, op. cit., 71.

Primer 12

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore*, t. 1–15



Nakon blagog talasanja vode, melodija u *Potonuloj katedrali* se kreće u paralelnim oktavama na fonu tona e (t. 5–13), te ovaj deo odaje svečanu zvučnost sa kojom kao da se iz dubina čuju zvona i kreće da bruji pesma monaha (videti primer 12) – što najavljuje pojavu/„vidljivost” katedrale.²⁷ Ovaj odsek zvuči potpuno slobodno u ritmičkom pogledu i kao da se ne uklapa u ritmičku strukturu prelida, a to je kompozitor postigao lukovima budući da taktne crte nisu ukinute.

Prema autorki Ziglindi Brun prva „vidljivost” katedrale je u t. 16, tačnije, autorka smatra da najviši tonovi u melodici desne ruke (u t. 16–18) predstavljaju melodijski motiv zvonika – što bi značilo da je u tom momentu vrh katedrale „vidljiv” (videti primer 13). Budući da se ovaj motiv transponuje za čistu kvintu naviše (prvobitno je dat u tonskim visinama: fis – gis –dis– gis – fis, t. 16–17; te be–

²⁷ Ibid., 42.

cis-ef-be-cis, t. 19-21) i da se muzički tok pojačava (od *pp* u t. 16, preko *p* u t. 19, te oznake – *augmentez progressivement, sans presser*/postepeno pojačavanje ali bez žurbe, do *f* u t. 22-24; videti primer 13), te da kompozitor daje oznaku *peu à peu sortant de la brume* (postepeno izlazi iz magle t. 16), možemo se u potpunosti složiti sa Ziglindom Brun da istaknuti motiv „označava” zvonik katedrale, te pretpostaviti da on sa pomenutim transponovanjem, pojačavanjem i ubrzavanjem muzičkog toga (*Augmenter progressivement*) dočarava izdizanje katedrale iz vode. Moneova platna koja vizuelno dočaravaju ovaj odlomak prelida jesu *Zgrada Parlamenta sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Parlement effet de soleil*, 1903, videti primer u prilogu 5a) i *Ruanska katedrala sa jutarnjim efektom* (*Le Portail, effet du matin*, 1894, videti u prilogu primer 5b). Drugim rečima, i ove slike prikazuju kako efekat magle nestaje/umanjuje se, te sugerišu i nagoveštavaju vedrije atmosferske promene čije će svetlosne „igre” i refleksije „omogućiti” vidljivost/prepoznatljivost subjekta u celini. Dakle, kao što muzički tok prelida postaje svetliji, jači, tako i Mone niže slike u ciklusu sa kojima prikazuje svetliju atmosferu, a koristi se i svetlim i tamnim bojama kako bi istakao obrise i učinio građevinu više „vidljivom”/prepoznatljivom.

Primer 13

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore*, t. 16–24



Kompozitor u t. 28 daje oznaku za dinamiku *ff*, izlaže koralnu melodiju, tačnije, predstavlja paralelno akordsko kretanje koje je zapravo imitacija tehnike organuma, odnosno, foburdona. Dakle, kompozitor ovom koralnom melodijom predstavlja pesmu monaha – što, uzimajući u obzir i dinamički vrhunac, znači da je katedrala „vidljiva” u celosti zbog čega se pesma monaha čuje u punoj zvučnosti. Brujanje alikvotnih tonova koji se oslobađaju iz pedala doprinosi stvaranju mistične atmosfere. Ipak, svečani momenat kompozitor dočarava odgovarajućom tonalnom osnovom – in C – narednih četrnaest taktova (t. 28–41) izlaže pedal na tonu c, u najdubljem registru, a svečanost pojačava i paralelnim kretanjem akorada (videti primer 14). Korespondentno likovno ostvarenje ovog odseka Debisijevog prelida može biti Moneova slika *Pročelje Ruanska katedrala sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Portail de la cathédrale de Rouen au soleil*, 1892–1893; videti u prilogu primer 6). Nausprot onim tamnim bojama koje su karakterisale interpretaciju *Ruanske katedrale u maglovitom jutru*, sada na slici preovladavaju isključivo svetle boje koje autor koristi čak i za senku, te time potpuno uklanja „plašt” magle koji je prekrivao katedralu i

sada je velelepna građevina dostupna oku posmatrača sa svojim detaljima i specifičnostima.

Primer 14

Klod Debisi, *Potonula katedrala* (*La Cathédrale engloutie*), *Profondément calme, dans une brume doucement sonore*, t. 26–42



Trenutak „vidljivosti” katedrale u Debisijevom prelidu ne traje dugo, u 40. i 41. taktu se ponovo javlja motiv zvonika, ali dinamičkim gestom Debisi vraća tišinu – *p*, *più p*, *pp*, *più pp* (t. 42–45). Još jednom se začuju zvona i zabruji pesma monaha (t. 47–53), ali se melodijska linija spušta u niži registar, a muzički tok zalazi u oblast gismola. Dakle, ponovo se vraća ‘slika’ duboke, tamne, tihe vode. Naime, kompozitor ponovo pojačava dinamiku i izlaže samo drugu polovinu motiva zvonika (t. 57, 59, 61), kao da će se katedrala ponovo pojaviti. Međutim, Debisi se vraća tihoj dinamici, u melodiji daje pokret naniže (uzastopni dominantni septakordi koji se supštaju za ceo stepen naniže) – što znači da se katedrala spušta ili da voda upija/uvlači katedralu. Međutim, kompozitor ne označava kraj budući da završava ovaj odsek

plagalnom/varljivom kadencom (t. 62–64 plagalna; t. 64–65 autentična; t. 65–66 plagalna).

Pred kraj prelida Debisi ponovo izlaže motiv katedrale, ali onaj kada je katedrala viđena u celosti (u prethodnom toku t. 28, a sada t. 72), uz oznaku *comme un écho de la phrase entendue précédemment* (kao eho fraze koja se prethodno čula) – sugerišući time da subjekt u svom sećanju vraća sliku katedrale. Kao i prilikom prve „vidljivosti” velelepne građevine, kompozitor bira oblast in C – do kraja kompozicije zvuči pedal na tonu c u dubokom registru i delo se završava oznakom *dans la sonorité du début* (zvuk kao sa početka), statičnim akordima u dugim notnim vrednostima, u potpuno tihoj dinamici. Dakle, statično, mirno, usnulo – kao da se građevina obavijena maglom i/ili vodom sleže i miruje... sva lepota spi.

Uzimajući u obzir da se „naslov” pojavljuje na kraju kompozicije, te da do kraja dela „ne znamo” da li se radi o katedrali ili o nekoj drugi ‘slici’/predstavi, kao i to da kompozitor daje oznake kao što su *eho fraze koja se prethodno čula*, *zvuk sa početka*, stiče se utisak da je reč o priviđenju, o zamišljenoj ‘slici’ i/ili ‘slici’ koju imamo u sećanju, koju vraćamo u sećanju – jer kao što Bašlar piše nekada je vrlo teško razdvojiti imaginciju od memorije. Drugim rečima, ono što je jasno jeste da kompozicija predstavlja ‘sliku’ dubokih, tamnih, tihih, usnulih voda, a kao što Bašlar navodi – „pred dubokom vodom svako bira svoje viđenje”, te katedrala može biti samo kompozitorov izbor viđenja – isto kao što Edgar Alan Po u dubokim vodama vidi/kreira velelepne građevine. S druge strane, ukoliko se vodimo pomenutom bretonskom legendom za koju se smatra da je podloga/osnova prelidu, ponovo se možemo osloniti na, već istaknuto, Bašlarovo zapažanje da je voda „materijalni element koji prima u sebe smrt kao neku suštinu, kao nekakav prigušeni život, kao sećanje toliko potpuno da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja.” Drugim rečima, premda je voda potopila/upila grad, katedralu, stanovnike, ‘slika’ katedrale prebiva u nečijem sećanju, i to toliko jasno „da može da živi i nesvesno, da nikada ne nadjača snagu maštanja.” To je zapravo ona „smrt” koju Bašlar zapaža u Poovoj poeziji, ona koja ostaje sa nama, pored nas, u nama.

6. TAJNE 'KABINE' SA OGLEDALIMA

Pre nego što pređem na sopstveni zaključak u kojem bih ukazala na izvesne *tajne 'kabine' sa ogledalima*, tačnije, 'kabine' sa specifičnim muzičkim, književno-filozofskim i likovnim 'ogledalom', pomenula bih jednu intrigantnu Bašlarovu interpretaciju kuće koja me je podstakla i usmerila na „izgradnju” pomenute *'kabine' sa ogledalima*.

Prilikom istraživanja *pesničkih slika* kuće, njenog dekora, njene unutrašnjosti i spoljašnjosti, Bašlar nailazi na primere transparentnih, mističnih kuća u kojima „iščitava” osobenosti elementa vode, a zatim i otkriva poeziju koja jasno sugeriše i potvrđuje njegovu misao da te transparentne kuće imaju „koren” u elementu vode. Takav „tip” kuće Gaston Bašlar pronalazi u poeziji Žorža Spiridakija (Georges Spyridaki) i Renea Kazela. To je razlog za navođenje upravo jednog od brojnih primera Spiridakijeve kuće u kojoj primećujemo karakteristike pomenute *'kabine' sa ogledalima*. „Moja kuća je prozirna”, navodi Spiridaki, „ali nije od stakla. Pre bih rekao da ima prirodu pare. Njeni se zidovi zgušnjavaju i šire po mojoj volji. Ponekad ih stegnem oko sebe kao neki izolacioni oklop... Ali ponekad dopuštam zidovima moje kuće da se razviju u svom sopstvenom prostoru koji je beskrajna rastegljivost.”¹ Ova kuća je i ćelija i svet, kako primećuje Bašlar. Drugim rečima, može predstavljati jednu umetnost, jedno delo, jedan „jezik”/način izražavanja, a može širiti svoje „zidove” i u svoj *prostor* uključivati druge umetničke medije, druga dela, druge načine interpretacije, čak i spoljašnje uticaje jer „ona je i ćelija i svet”. Taj svet može biti raznolik i unutar same kuće. Tačnije, u njoj svaka soba postoji za sebe, svaka je „svet” za sebe, delo za sebe; svaka ima svoj dekor/(muzički, književno-filozofski, likovni) „jezik”; a ipak u toj prozirnosti, koliko god da im je različit dekor/način izražavanja, ne mogu se potpuno razdvojiti, one se prožimaju, protkane su jedinstvenom materijom – elementom vode.

Inspirisani skrivenim (unutrašnjim) zakonima i tajnama Spiridakijeve kuće koje nam na jedan sasvim specifičan način razotkriva Gaston Bašlar, u ovom radu „formirali” smo *'kabinu' sa ogledalima* – izgrađenu, takođe, od prozirnog, mističnog elementa koji je *uliven* u umetnička ostvarenja kompozitora, slikara i književnika.

¹ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, op. cit., 65.

Dakle, ‘kabinu’ čine tri međusobno usmerena i povezana ‘ogledala’, tačnije, muzičko, književno-filozofsko i likovno. Njihova međusobna ‘ogledanja’ se menjaju pod uticajem prelamanja svetlosti, odnosno, pod uticajem boja iz spoljašnje „palette“, te su njihove površinske ‘slike’ „varljive“. Stoga, vrlo često ne možemo razaznati da li je ‘slika’ koju posmatramo „prava“ ili samo „odraz“. Drugim rečima, budući da su ova ‘ogledala’ izložena spoljašnjim uticajima/okolnostima, površinske ‘slike’ se, upijajući u sebe spoljašnje „faktore“, neretko menjaju. Tačnije, menja se njihovo poimanje, te pomenute ‘slike’ često postaju „odraz“ onoga čije su one objekat. Takođe, usled njihovog međusobno refleksivnog odnosa, te i prirodnog uranjanja jedne ‘slike’ u drugu, u brojnim primerima ne možemo razdvojiti muzičku ‘sliku’ od književno-filozofske i/ili likovne ‘slike’ i obrnuto.

Drugim rečima, na datim primerima pokazali smo da se iza muzičke ‘slike’ neretko otkriva književna i/ili likovna osnova (i obrnuto). To znači da se te ‘slike’ u nekim dubinskim slojevima dela zapravo preklapaju, prožimaju, jedna u drugu usecaju, otvarajući prostor za čitav jedan spektar tumačenja. Dakle, muzička ‘slika’ nekada jeste samo jedno ‘ogledalo’; međutim, nekada ono može prodirati i u dubine drugih ‘ogledala’, ‘boraviti’ u njihovoj stvarnosti, a na momente i činiti osnovu iz koje se rađaju i razvijaju druge umetničke ‘slike’.

7. PRILOG

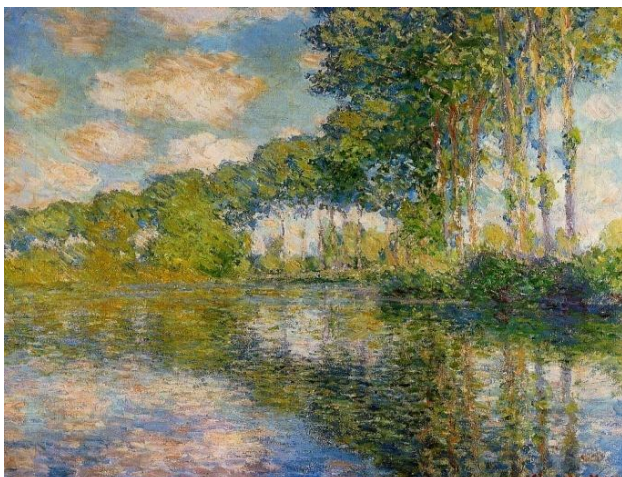
Primer 1

Vilijam Turner, *Undina daje prsten Mazanjelu, ribaru od Napulja* (*Undine Giving the Ring to Massaniello, Fisherman of Naples*, 1846).¹



Primer 2a

Klod Mone, *Topole na obali reke Epte* (*Peupliers sur la Banque de la rivière Epte*, 1891).²



¹ (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-undine-giving-the-ring-to-massaniello-fisherman-of-naples-n00549>.

² (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_la_riviere_Epte_\(Monet,_Edimbourg\)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_la_riviere_Epte_(Monet,_Edimbourg)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg).

Primer 2b

Klod Mone, *Aržentej viđen iz jednog kraka Sene* (*Argenteuil, vu du petit bras de la Seine*, 1872).³



Primer 2c

Eduard Mane, *Obala reke Sene u Arženteju* (*Seine à Argenteuil*, 1874).⁴

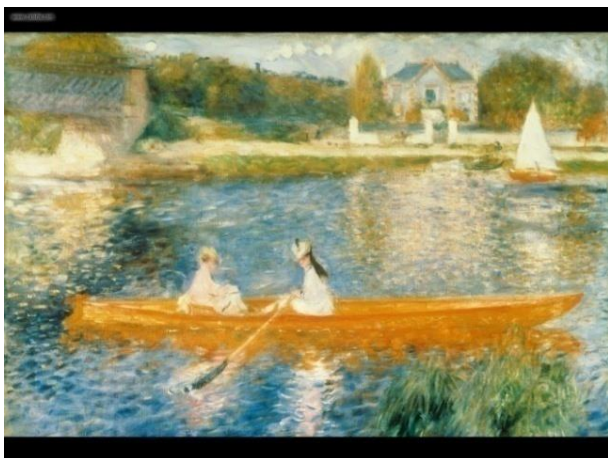


³ (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: <https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4257125313/in/photostream/>.

⁴(S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-banks-of-the-seine-at-argenteuil-1874>.

Primer 2d

Pjer-Ogist Renoar, *Reka Sena u Arženteju (La Seine à Argenteuil, 1874)*.⁵



Primer 2e

Alfred Sisli, *Obala reke Sene u Port -Marliju (La Seine à Port-Marly, 1875)*.⁶



⁵ (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_131.jpg.

⁶ (S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: <http://www.artnet.com/artists/alfred-sisley/ferme-au-bord-de-la-seine-%C3%A0-port-marly-rf6yQb67bHVIMBKJk6nbfA2>.

Primer 3

Fric Talou, *Zima pokraj reke Simoa (Hiver à Simoa rivièr)*.⁷



Primer 4a

Klod Mone, *Ruanska katedrala sa efektom jutarnje magle (Cathédrale de Rouen, brouillard matinal, 1893)*.⁸



⁷(S)likovni primer je preuzet sa internet stranice: <https://www.peintures-tableaux.com/Hiver-%C3%A0-la-rivi%C3%A8re-Simoe-Frits-Thaulow-norv%C3%A9gien.html>.

⁸ Svi primeri Ruanske katedrale su preuzeti sa internet stranice: https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen.

Primer 4b

Klod Mone, *Zgrada Parlamenta sa efektom magle* (*Le Parlement, Effet de Brouillard*, 1903).



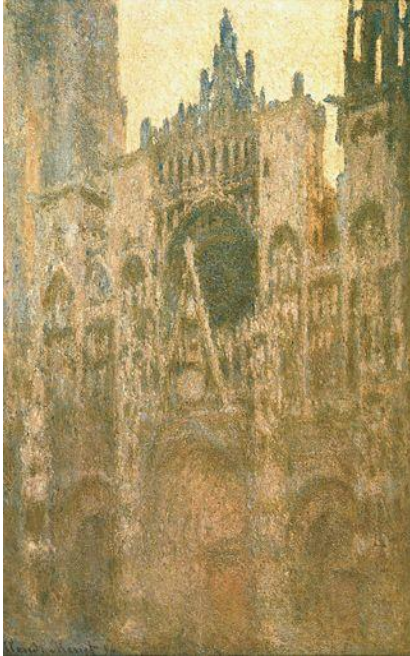
Primer 5a

Klod Mone, *Zgrada Parlamenta sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Parlement effet de soleil*, 1903).



Primer 5b

Klod Mone, *Pročelje Ruanske katedrale sa jutarnjim efektom* (*Le Portail, effet du matin*, 1894).



Primer 6

Klod Mone, *Pročelje Ruanske katedrale sa efektom sunčeve svetlosti* (*Le Portail de la cathédrale de Rouen au soleil*, 1892–1893).



8. LITERATURA

Башлар, Гастон, *Вода и снови. Оглед о имагинацији материје*, Сремски Карловци-Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Beograd, Zuhra, 2005.

Bašlar, Gaston, *Poetika sanjarije*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982.

Bruhn, Siglind, *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, Pendragon Press, New York, 1997.

Charles Rose, David, *Oscar Wilde's Elegant Republic. Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*, United Kingdom, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Code, David J., *Claude Debussy*, London, 2010.

Collins, Dennis, *Debussy*, Paris, Hachette, 1972.

Cowart, Jack, "Impressionist and Post-impressionist paintings", *Bulletin*, Vol 16 No. 2, St. Louis Art Museum, 1982, <http://www.jstor.org/stable/40716044>, ac. 14.04. 2015 at. 18.00.

Cummnis, Linda, *Debussy and the Fragment*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2006.

Dunsby, Jonathan, "The Poetry og Debussy's *En blanc et noir*", u Craig Ayrey and Mark Everist (ed.), *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on nineteenth and twentieth century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ehrmann, Jacques, "Introduction to Gaston Bachelard", *MLN*, Vol 81, No. 5, The Johns Hopkins University Press, 1966, <http://www.jstor.org/stable/2907980>, ac. 02. 06. 2016. At. 20.53.

Fass, Barbara F., "The Little Mermaid and the Artist's Quest for a Soul", *Comparative Literature Studies*, Vol. 9, No. 3, Penn State University Press, 1972, <http://www.jstor.org/stable/40246020>, ac. 20. 06. 2016, at. 23:35.

Finley, Gerald, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 921, The Burlington magazine, 1979, <http://www.jstor.org/stable/879802>, ac. 23.04. 2015. at. 17.10.

Frederick Jensen, Erick, *Debussy*, New York, Oxford University Press, 2014.

FritzGerald, Desmond, "Claude Monet: Master of Impressionism", *Brush and Pencil*, Vol. 15, No. 3, Brush and Pencil, 1905, <http://www.jstor.org/stable/25503805>, ac. 14.04.2015. at. 17.55.

Floyd, Phylis, "Documentary evidence for the availavility of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections", *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 1, College Art Association, 1986, <http://www.jstor.org/stable/3050868>, ac. 06. 04. 2015. at. 22.13.

Fulcher, Jane F. (ed.), *Debussy and his world*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

Gatti, Guido M., Claude Debussy and Frederick H. Martens, "The Piano Works of Claude Debussy", *The Musical Quaterly*, Vol. 7, No. 3, Oxford University Press, 1921, <http://www.jstor.org/stable/738116>, ac. 23. 04. 2015. at. 13.54

Hans, James S., "Gaston Bachelard and the Phenomenology og the Reading Consciousness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1977, <http://www.jstor.org/stable/430291>, ac. 02. 06. 2016. at. 20.51.

Hartman, Elwood, "Japonisme and Nineteenth-Century French Literature", *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 2, Penn State University, <http://www.jstor.org/stable/40246249>, at. 06. 04. 2015 ac. 21.56.

Howat, Roy, *The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier)*, Yale University Press, New Haven and London, 2009.

Howat, Roy, *Debussy in Proportions: a musical analysis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Undine>

http://www.wga.hu/html_m/t/turner/2/208turne.html

[https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_\(Hoffmann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_(Hoffmann))

http://hca.gilead.org.il/li_merma.html

https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen.

<https://www.peintures-tableaux.com/Hiver-%C3%A0-la-rivi%C3%A8re-Simoa-Frits-Thaulow-norv%C3%A9gien.html>

<http://www.artnet.com/artists/alfred-sisley/ferme-au-bord-de-la-seine-%C3%A0-port-marly-rf6yQb67bHVJMBKJk6nbfA2>.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_131.jpg.

<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-banks-of-the-seine-at-argenteuil-1874>.

<https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4257125313/in/photostream/>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_l%27Epte_\(Monet,_Edimbourg\)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peupliers_sur_l%27Epte_(Monet,_Edimbourg)#/media/File:Claude_Monet_-_Poplars_on_the_Epte_-_Google_Art_Project.jpg).

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-undine-giving-the-ring-to-massaniello-fisherman-of-naples-n00549>.

Janson, H. W. i D. J., *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1975.

Jarocinski, Stefan, *Debussy: impressionnisme et symbolisme*, France, Éditions du Seuil, 1971.

Johnson Deborah, "Japanese Prints in Europe before 1840", *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 951, 1982, <http://www.jstor.org/stable/880832>, ac. 09.04.2015. at. 20.44.

Kaplan, Edward K., "Gaston Bachelard Philosophy of Imagination. An introduction", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 1, 1971, International Phenomenological Society, <http://www.jstor.org/stable/2106717> ac. 02. 06. 2016. at. 20.54.

Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, Los Angeles, University of California Press, 2011.

Langham Smith, Richard (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Langham Smith, Richard, *Debussy on music*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

Lockspeiser, Edward, "Debussy's Concept of the Dream", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, 1962-3, <http://www.jstor.org/stable/765996>, ac. 10.04.2015 at. 20.20.

Lockspeiser, Edward, *Debussy: His life and Mind*, Vol I, London,, Calssell and Co., 1962.

Lockspeiser, Edward, *Debussy: His life and Mind*, Vol II, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Matthew Brunk, Jeremy, *Reflection of Debussy: A Comparative Analysis of Solo Marimba Works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett*, Michigan, ProQuest LLC, 2008, (pdf book).

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.

Milojković, Milan „The Pleasure of Sound”. U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna – Popović Mladjenović, Tijana – Perković, Ivana (ur.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicology, 2014, pp.123–132.

Popović, Branka, *Prilog posmatranju dvadeset četiri Debisiјеva prelida kao jedinstvene celine* (seminarski rad), Beograd, 1998/99.

Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo*. Beograd: Clio, 1996.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Пелеас и Мелисанда Клода Дебисија – опера или антиопера?”. *Музички талас*, IV, 1997, pp. 54–73.

Popović Mladenović, Tijana: „Varijacije na temu *Peleas i Melisanda* Klada Debisiја i istorija”. U: Sonja Marinković (ur.), *Opera – Od obreda do umetničke forme*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001, pp. 97–109.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Етида - Тераса за пријеме на месечини у Бојама привида”, У: Перковић, Ивана – Стојановић-Новичић, Драгана (ур.), *Музик кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 2002, pp. 97–109.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Музика и музикологија као медиј(ум)и психомузиколошких истраживања”, У: Микић, Весна – Марковић, Татјана (ур.), *Музика и медији*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, pp. 47–55.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Прича о балади у музици”. *Нови звук*, 30, 2007, 15–33.

Popović Mladenović, Tijana: „A Fragment on the Emotion, ‘Mathesis’ and Time Dimension of teh *Purely Musical*. Marginalia with *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy”. U: Stefaniја, Leon – Bogunović Hočevар, Katarina (ur.).

Rationalism of a Magic Tinge: Music as a Form of Bastract Percepction. *Musicological Annual*, Vol. XLIII/2, 2007, pp. 305–332.

Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке” до „Залjublјеног фауна”*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.

Popović Mladenović, Tijana: „Debussy's Wartime Compositions. The Politically Motivated Thematization of Nationality and the Licence of (Auto)Poetcs”. U: Stanevičiūtė, Rūta – Navickaitė-Martinelli, Lina (ur.). *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference*. Vilnius – Helsinki: Lithuanian Composers' Union - Umweb Publication, 2009, pp. 45–57.

Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2009.

Popović Mladenović, Tijana: „Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography”. U: Marković, Tatjana – Mikić, Vesna (ur.). *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*. Belgrade: Department of Musicology - Faculty of Music, 2010, pp. 227–235.

Popović Mladenović, Tijana: „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic”. U: Mikić, Vesna – Perković, Ivana – Popović Mladjenović, Tijana – Veselinović-Hofman, Mirjana (ur.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Belgrade: Faculty of Music, 2012, pp. 29–47.

Поповић Млађеновић, Тијана: „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и *Пелеасу и Мелисанди* Клода Дебисија - где, зашто, како и куда?”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, 2012, pp. 81–100.

Petković, Ivana: *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija - Istine o francuskom mitu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti - Katedra za muzikologiju, 2011.

Petković, Ivana: „Beyond Sound Pictures and Photographic Memory – *Préludes* by Claude Debussy”. U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna – Popović Mladjenović, Tijana – Perković, Ivana (ur.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicolog, 2014, pp. 133–144.

Phyllis Austern, Linda and Inna Naroditskaya (ed.), *Music of the Sirens*, Indiana, Indiana University Press, 2006.

Roberts, Paul, *Images (The Piano Music of Claude Debussy)*, Portland – Oregon, Amadeus Press, 1996.

Ross, Stephanie, "Art and Allusion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 1, 1981, The American Society for Aesthetics, <http://www.jstor.org/stable/430353>, ac.14.04.2015. at. 17.48.

Spence, Keith, "Debussy at the Sea", *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1638, Musical Times Publications, 1979, <http://www.jstor.org/stable/962465>, ac. 06. 04. 2015. at. 21.27.

Stuckey, Charles F., "Turner, Masaniello and the Angel", *Jahrbuch der Berliner Museen*, No. 18, Staatliche Museen zu Berlin -- Preußischer Kulturbesitz, 1976, <http://www.jstor.org/stable/4125764>, ac.06. 11. 2015 at. 23:16.

Treize, Simon (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2003.

Treize, Simon, *Debussy: La mer*, New York, Cambridge University Press, 1994.

Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Приштина, Јединство, 1982.

Vallas, Leon, *Claude Debussy: His life and works*, London, Oxford University Press, 1933.

Wenk, Arthur, *Claude Debussy and the Poets*, California, University of California Press, 1976.

Indeks imena

A

Andersen, Hans Kristijan (Andersen, Hans Christian), 265, 266, 272, 274

B

Beethoven, Ludvig van (Beethoven, Ludwig van), 255 (fn)

Benet, Ričard Rodni (Bennett, Richard Rodney), 256

Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles Pierre), 261

Brank, Džeremi Metju (Brunk, Jeremy Matthew), 256

Brun, Ziglinda (Bruhn, Siglind), 257, 266 (fn), 267 (fn), 273 (fn), 275, 296 (fn), 298, 299

D

D'anuncio, Gabrijel (D'Annunzio, Gabriele), 266

D'or, Euđeni (d'Ors, Eugeni), 284

Drakman, Džejkob (Druckman, Jacob), 256

Dž

Džensen, Erik Frederik (Jensen, Eric Frederick), 289 (fn)

E

Emberti, Mišel (Imberty, Michel), 257, 258 (fn)

F

Fas, Barbara (Fass, Barbara F.), 267 (fn)

Ficdžerald, Desmond (FitzGerald, Desmond), 297 (fn)

Finli, Džerald (Finley, Gerald), 268 (fn)

Fuke, Fridrih de la Mot (Fouqué, Friedrich de la Motte), 266, 267

H

Hendl, Georg (Händel, Georg Friedrich), 255 (fn)

Hofman, Ernst Teodor Vilhelm (Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm), 267

Hokusai, Kacušika (Hokusai, Katsushika), 3

K

Kaplan, Edvard (Kaplan, Edward), 262 (fn)

Kaurt, Džek (Cowart, Jack), 295 (fn)

Kits, Džon (Keats, John), 265

Klodel, Pol (Claudel, Paul), 279

L

Lokespjer, Edvard (Lockspeiser, Edward) 268 (fn)

M

Mane, Eduard (Manet, Édouard), 280, 281, 282, 283, 306

Mendelson, Feliks (Mendelssohn, Felix), 255

Mesijan, Olivije (Messiaen, Olivier), 257

Mone, Klod Oskar (Monet, Claude-Oscar), 280, 281, 282, 283, 294, 295, 299, 300, 305, 306, 308, 309, 310

N

Niktu, Žan Mišel (Nectoux, Jean-Michel) 289 (fn)

O

Ober, Danijel Fransoa Espri (Daniel François Esprit Auber), 268 (fn)

P

Pero, Žil (Perrot, Jules), 267

Poter, Karolajn (Potter, Caroline), 256

Popović Mladenović, Tijana, 257 (fn)

Po, Edgar Alan (Poe, Edgar Allan), 287, 290, 293, 295, 296, 297, 302

R

Rakman, Artur (Rackham, Arthur), 266, 267

Ravel, Moris (Ravel, Maurice), 257

Renoar, Pjer Ogist (Renoir, Pierre-Auguste), 280, 281, 283, 307

Rouz, Dejvid Čarls (Rose, David Charles), 289 (fn)

S

Sisli, Alfred (Sisley, Alfred), 280, 281, 283, 307

Smetana, Bedžih (Smetana, Bedřich), 255 (fn)

Smit, Ričard Langam (Smith, Richard Langham), 289 (fn)

Spiridaki, Žorž (Spyridaki, Georges), 303

Staki, Čarls (Stuckey, Charles F.), 268 (fn), 270 (fn), 274 (fn)

Š

Šubert, Franc (Schubert, Franz Peter), 255

T

Talou, Fric (Frits Thaulow), 288, 289, 299, 292, 293, 294, 308

Tarner, Džozef Malord Vilijam (Turner, Joseph Mallord William), 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 305

Trezisi, Simon (Trezise, Simon), 256 (fn)

Trifunović, Lazar, 258 (fn), 259 (fn)

V

Vagner, Rihard (Wagner, Richard), 255

Venk, Artur (Wenk, Arthur), 268 (fn)

Visler, Džejms (Whistler, James McNeil), 255

Vivaldi, Antonio (Vivaldi, Antonio Lucio), 255 (fn)

Vordsvort, Vilijam (Wordsworth, William), 279, 284

Summary

A Chamber with Mirrors – water ‘images’ in Claude Debussy’s Piano Music – between Bachelard’s *Water Mirror* and *Dream and Reflections of Water* in XIXc.

Pictorial Expression

In the view of the fact that Claude Debussy is a composer whose work is undoubtedly associated with (symbolism in) literature and (impressionistic) painting, this work is directed towards exploring the relationship between Debussy's music, (Bachelard's) literature / philosophy and (impressionistic) painting. This work examines the way in which the mentioned arts (latently) reside in Debussy's music, what are the techniques / methods through which these arts can be viewed or placed within the same space - one cabin (with mirrors) and the importance of these arts (literature / philosophy, painting) in the formation of specific Debussy's compositional poetic.

Then, considering that the French philosopher *Michel Imberty* relied on Gaston Bachelard and his interpretation of the element of water in the work – *Water and the dreams. Essay on the imagination of the matter* during the interpretation of the semantic structure of the theme of water in Debussy's *Préludes* for piano, there was a need now, since the element of water is one of the main motives in Impressionist painting, but also in Debussy's work - as evidenced by the titles of a considerable number of author compositions, to apply directly Bachelard's interpretation of the phenomenon of water to Debussy's piano compositions, as well as artistic expressions of the XIX century. More precisely, this work seeks, on the basis of an analytical and comparative approaches, to discover what are the compositional-technical methods by which Debussy expresses his observation of the element of water, and to point out the correspondence with Bachelard's interpretation of the water phenomenon and visual representations of the same phenomenon. In other words, the work, among other things, aims to show that three different arts (music, literature / philosophy, painting) through the same theme - water phenomena can overlap, interpenetrate, correspond (in interpretations, techniques, and interpretations).

At the very end of the work, after all that is considered, it is obviously that the element of water with all its specificities - metamorphoses, fluctuations, "demands" in the (considered) arts very specific poetic - poetic of *azure space*.

Beleška o autorki: Marija Simonović je student doktorskih studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Osnovne i master studije završila je na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu na Odseku za muzikologiju. Diplomirala je sa radom „Lično pismo Albana Berga i Petera Altenberga u *Pet orkestarskih komada op. 4*” rađenim pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović Hofman. Master akademske studije završila je sa radom „*Kabina sa ogledalima - ‘slike’ vode u klavirskoj muzici Kloda Debisija - između Bašlarovog ogleda o vodi i snovima i ‘ogledanja’ vode u likovnom izrazu XIX veka*” rađenim pod mentorstvom vanr. prof. dr Tijane Popović Mladenović. Po završetku master akademskih studija dobila je nagradu „Vlastimir Perićić” za najbolje diplomiranog studenta na studijskom programu za Muzikologiju u akademskoj 2015/16 godini.

Pored studentskih prezentacija, okruglih stolova, radio emisija učestvuje i na naučnim skupovima nacionalnog i međunarodnog karaktera i objavljuje studije u muzikološkim časopisima u zemlji i inostranstvu. Učestvovala je na Sedmoj međunarodnoj konferenciji/takmičenju u Tbilisiju (Gruzija) 2016. godine sa radom “The phenomenon of reciprocal mirroring of Bachelard’s study *L’eau et les rêves : Essai sur l’imagination de la matière*, Debussy’s *Des pas sur la neige* and Thalow’s *Hiver a Simoa rivièr*” – koji je objavljen u poljskom časopisu *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ/The Jagiellonian University Young Musicologists Quarterly*, Cracow, Institute of Musicology of Jagiellonian University 2016/17. Sa radom „Muzička i likovna ‘slika’ *Ondine*” predstavila se na međunarodnoj konferenciji *Transpositions: Music/Image* u Beogradu.

Tokom studiranja učestvovala je u brojnim aktivnostima/projektima ostvarenim u okviru Fakulteta, ali i izvan njega. Učestvovala je u pripremi dokumentarnog filma o Stevanu Stojanoviću Mokranjcu, u istraživačkom projektu *Prisutnost Stevana Stojanovića Mokranjca kao kulturnog fenomena u obrazovnom sistemu Srbije* – koji je predstavljen na 49. Festivalu *Mokranjčevi dani* u Negotinu 2014. godine. Bila je deo i raznih drugih aktivnosti kao što su: priprema programske knjižice za BEMUS 2014. godine, priprema prezentacije o publicističkoj delatnosti FMU,

priprema prezentacije/izložbe *Iz arhive* – povodom 80. godišnjice Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Njeno interesovanje usmereno je na odnos/vezu između muzike, književnosti i slikarstva.