

Јелена Михаиловић

Универзитет уметности у Београду

СИНТЕЗА УМЕТНОСТИ ФЕНОМЕНИ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ И МАШТЕ У ФАНТАЗИЈИ ВОЛТА ДИЗНИЈА

DOI 10.5937/kultura2589151M

УДК 791.228

7.01

прегледни рад

Датум пријема: 3. 10. 2025.

Датум прихватања: 28. 10. 2025.

Сажетак: У раду се анализирају феномени уметничке музике, маште, фанџазије и креативности у филму Фанџазија (1940) Волта Дизнија (Walt Disney). Кроз преглед теоријских концепција о улози маште у интерпретацији музике, филма и анимације, изложена је значајна улога имитације у процесу стварања и доживљавања уметничког искуства. Рад истражује како Фанџазија (1940) представља најамбициознији Дизнијев пројекат, који путем комбинације уметничке музике, анимације и технологије, ствара нови вид аудио-визуелне синтезе, премештавањем граница између високе и масовне, реалне и фантастичне. Посебно се разматра концепт фанџазије као средства за бекство од реалности, али и као алат за изражавање и изражавање креативне слободе. На темељу теоријских разматрања о полимедији, синтезијској уметности и улози маште, рад указује на културни и естетски значај филма Фанџазија (1940) као врхунаца визуелно-музичког израза и изражава његов допринос развоју анимације, филма и уметничке мисли у 20. веку.

Кључне речи: уметничка музика, машта, анимација, синтезијска уметност, фанџазија, Фанџазија, Дизни

Машта и музика

На нивоу уметничке културе расте свест да су слике сада замениле „оригиналну” стварност коју је традиционално требало да одражавају. Стварно и имагинарно је постало готово немогуће разликовати.¹ Како даље наводи Кирни (Kearney), „прича о машти мора бити испричана. Као и све врсте које су под претњом изумирања, машта мора бити забележена у смислу своје генеалогije: своје концептуалне генезе и мутација. Многи савремени теоретичари, говоре о пропасти маште какву смо познавали и жале због овог културног феномена док други уживају у њеним апокалиптичким импликацијама. Трећи сматрају да је

1 Kearney, R. (1988) *The wake of imagination*, London: Routledge, p.2.

то неизбежна фаза историјске дијалектике. Али, колико год да су такви одговори различити, у одређеним круговима расте веровање да би сам појам маштовите креативности ускоро могао бити ствар прошлости. Чини се да смо ушли у пост-модерну цивилизацију у којој слика све мање постаје израз појединачног субјекта, а све више роба анонимне конзументистичке технологије.²

Неки музичари, музиколози и филозофи бранили су став да машта игра улогу у схватању експресивног карактера музичких дела. Многи од ових аутора тврдили су да слушаоци замишљају личности у музици и да је то неопходно за схватање пуног експресивног карактера музике. Други аутори, иако поричу да слушаоци замишљају личности у музици, ипак су сматрали да машта има важну улогу у разумевању музике. Филозофи који идентификују важну улогу маште често реагују против одређених утицајних ставова у филозофији музике.³ Неки музичари су такође истицали улогу маште у слушању музике. На пример, истакнути амерички композитор Арон Копланд (Aaron Copeland) написао је да је „слободан маштовити ум у сржи сваког виталног стварања музике и слушања музике”.⁴

Волтон (Walton) сматра да су наша „искуства музике прожета маштањем”. Према његовом мишљењу, улога коју машта игра у искуству музике отвара могућност да је музика репрезентативна уметност и сматра да не постоји чврста разлика између програмске и апсолутне музике. Како тврди, претпоставља се да се свака музика може трансформисати у програмску ако се слуша са маштом.⁵

Волтон сугерише да је музичко дело репрезентативно ако представља реквизит у игри маште. Он га разматра само да би одбацио могућност да музичка дела имају фиктивне светове на начин на који их, рецимо, има роман. Дакле, Волтон одбацује сугестију да опис (чисто инструментних) музичких дела може оправдати наративе о особама које се крећу кроз простор. Тачније, музика не пружа реквизите за игру маште у којој се особе крећу по фиктивном свету. Уместо тога, Волтон сугерише да слушаоци замишљају да доживљавају одређене емоције када слушају музику.⁶

Нусбаум (Nussbaum) представља изазован приказ искуства музике које је под утицајем когнитивне науке и егзистенцијалне феноменологије. Као и Волтон, Нусбаум има за циљ да покаже да је музика репрезентативна уметност и експлицитно наводи да је сва музика програмска. Његов приказ репрезентације у музици даје важну улогу машти и пише да „слушалац конструише моделе распореда и сценарија у виртуелном музичком простору у коме се креће у машти”.⁷

² Исто, стр. 6.

³ Young, O. J. (2016) Music and imagination, in: *The routledge handbook of Philosophy of imagination*, London and New York: Routledge, p. 192.

⁴ Copeland Young, O. J. (2016) Music and imagination, in: *The routledge handbook of Philosophy of imagination*, London and New York: Routledge, p.192.

⁵ Исто, стр. 200.

⁶ Исто.

⁷ Исто.

Како тврди Деспић⁸, музика је уметност која се исказује звуком, што уопште-но говорећи одређује више њених битних својстава. Пре свега, музика је временска уметност: њена остварења се примају и доживљавају као својеврстан процес звучних догађања у протоку времена, па их је могуће повезати у целину једино кроз свест слушаоца. У том погледу, Деспић тврди да је музика блиска драмским уметностима (позоришту, филму) које се такође збивају и прате у временском следу па се неретко и у музичком делу говори о његовој драматургији. Сродна природа музике, драмских уметности и књижевности води их ка честом прожимању, где је управо музика најчешћи чинилац осталих уметничких родова – као сценска или филмска.

Уколико филмску музику посматрамо шире од њеног звучног аспекта, у оквиру њене наменске улоге, као део сложеног изражајног механизма, видимо да се она продужава сликом да би одмах и сама представљала продужење неког визуелног покрета и значења. Тако целина њене синтаксе обухвата и нешто што је ван њене чујне природе, односи се на „нешто што јој заокружује смисао, и то много драстичније но што је то случај у програмској музици”⁹.

За разумевање филмских ситуација важна је и улога музике у којој се она поистовећује са језиком. Музика није исто што и језик, али постоје одређене сличности будући да је музика слична језику утолико што представља „временски след артикулисаних звукова”, који значе више од звукова самих¹⁰. Због те су организације и логичке повезаности, звукови које музика производи слични говору, односно језичном изражавању. Отуд она црпи своју комуникациону улогу јер шаље одређену поруку гледаоцу/слушаоцу, иако Адорно примећује да је „музички језик” другачијег типа него што је то „говорни језик”. Он такође сматра да „интерпретирати језик значи разумети га, док интерпретирати музику значи стварати је”¹¹.

Филмска музика представља нову музичку област која због спреге са другим начинима уметничког израза у великој мери превазилази границе домена саме музике, где је изузетно битна њена карактеристика да саобраћа и стапа се са осталим изражајним елементима. Интерартистички смисао филмске музике одређује јој и карактер примењене уметности која своју функцију остварује у допуњавању онога што филм изражава те зато и линија музике долази посредно у хармоничан однос са широком основом друштвене свести.¹²

Када се креира анимирани филм, конципирање музике у њему не представља битнија одступања од поступака примењиваних у играном филму. Напротив, у просторима кинематографске анимације откривамо још изразитију улогу музике – она је неретко једини звук који је анимираном филму додељен. Музика

8 Деспић, Д. (2011) *Теорија музике*, Београд: Завод за уџбенике, стр. 11.

9 Baronijan, V. (1981a) *Filmska muzika*, Institut za film: Beograd, str. 2.

10 Adorno, W. T. and Gillespie, S. (1993) Music, Language, and Composition, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3., Oxford: Oxford University Press, pp. 401–414.

11 Исто, стр. 403.

12 Baronijan, V. (1981a) *Filmska muzika*, Institut za film: Beograd, str. 10-11.

тада добија задатак да допише оно што сликом или нарацијом није експлицитно сугерисано. Реч је о експресивној, односно информативној вредности којом звук-музика обогаћује слику, те постаје специфична „додата вредност” („*la valeur ajoutée*”).¹³

Као и у музици, и „у анимацији се говори о темпу, ритму и ритмичким величинама”.¹⁴ Музика је цртаном филму дала богатство израза и ефеката и створила је естетику у оквиру које димензија хумора има доминантну улогу. Сlike и покрет су илустровани музиком у истој мери у којој и слика илуструје музику, а „димензија звука и музике нагло расте у стилизовани конгломерат комичних ефеката, музике, деформисаног људског гласа, ономотопеје, одјека и нелогичних звукова у односу на слику и музику”.¹⁵

Иако је анимација дуго сматрана инфантилним обликом забаве искључиво за децу, може се слободно рећи да је анимација стилизација стварности, уметнички портрет, јер анимирани филм може приказати све што ум може произвести. Анимација је често сматрана комичном и хумористичном представом светова, ликова и карикатура, али многи примери показују да анимација обухвата неколико слојева интерпретације које успевају да из сваког детета измаме смех, а да код одраслих изазову уживање у њеним генијалним алузијама, шалама или дубљим метафоричним значењима.¹⁶

Реч анимација потиче од латинског *anima*, *animus*, што значи душа. Анимус је принцип који спаја тело и душу, повезује корпус до аниме. Анимирати значи дати живот (*animare* на латинском). И Мунитић у својој књизи „Естетика анимације” прецизира термине у оквиру појма анимације: анима, анимус, аниматио, анимаре, те слично као и *Lazarescu-Thois* тврди: „Према овом лингвистичком темељу, појам анимације морамо двоструко одредити: с једне стране као покретање непокретног, а с друге – оживљавање неживог”.¹⁷

Уз „оживљавање неживог”, анимирани филм у целини као уметничка форма залази у фантазијски простор, и узајамним деловањем маште и анимације ствара свет фантазије, те разматрања домена имагинације значајним делом могу напустити поље психоанализе (и фантазије као продукта потискивања) крећући се у корист имагинације као почетка ослобађања, разделе сна и сањарије, духа и душе.¹⁸

13 Ђирић, М. (2022) Музика у српском анимираном филму 1949–1969, *Наслеђе бр.51*, Универзитет у Крагујевцу, стр. 354.

14 Baronijan, V. (1981a) *Filmska muzika*, Institut za film: Beograd, str. 48.

15 Baronijan, V. (1981b) *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 53.

16 Lazarescu-Thois, L. (2018) From Sync to Surround: Walt Disney and its Contribution to the Aesthetics of Music in Animation, *The New Soundtrack Vol.8 No.1*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 62.

17 Мунитић, Р. (2007) *Естетика анимације*, Београд: Факултет примењених уметности, стр. 25.

18 Ђирић, М. и Мандић, Љ. Б. *Фантазија: музичка изба Волта Дизнија у XIV Међуна-*

Безграничан свет маште давао је слободу звуку, цртежу и покрету да заједно достигну аудио-визуелну инвенцију и открију бескрајан свет фантазије и могућности. Пионир звучног цртаног филма био је Волт Дизни који је за собом оставио „читав један свет ухваћен у графику оживљеног цртежа, чије линије играју по ритму музике и звукова”¹⁹.

У овом истраживању је коришћена анализа литературе (садржаја) као оперативна метода прикупљања података. Кроз систематски преглед релевантних научних радова, књига и других публикација, идентификовани су кључни концепти и теорије везани за тему. Прикупљени подаци су анализирани кроз тематску и компаративну анализу и поменути приступ је омогућио преглед постојећег знања на пољу анимираног филма, уметничке музике, маште и фантазије, али и симбиозе свих поменутих појмова са посебним акцентом на Дизнијево остварење *Фантазија* (1940).

Фантазија и фантијазија (1940)

Феномен фантазије у уметности се може разматрати кроз неколико различитих категорија. Фантазија као појам се везује за: 1) машту, уобразиљу, маштарију, сањарију; затим, 2) у музичком смислу, фантазија (итал. *fantasia*) подразумева композицију богату садржином у невезаном облику, често са више делова или ставова који прелазе један у други; 3) у психологији представља свесно преображавање представа и њихово спајање у нове спојеве представа које нису у опажању дати (делатност којом у души постају слике предмета је репродуктивна уколико поново предочава опажања, а продуктивна уколико производи нове творевине; ова последња има највећи значај у уметности); 4) може бити прича створена маштом и 5) привиђење, утвара...

Као плод фантазије, са њом је непосредно повезан и појам фантастике који, у контексту схватања света, изражава с једне стране расцеп који фантастично изазива у стварном свету– узнемирење, нелагодност, стрепњу и страх, а с друге стране, чежњу за апсолутним, за оним (трансцедентним) стањем које укида зебњу, страх и смрт и враћа потиснуте представе ослобођења, слободе и спокојства. Фантастично се не може ограничити, оно или не постоји или обухвата читав свемир.²⁰ Појам фантазије Поповић Млађеновић анализира у неколико сегмената, од којих је за анализу Дизнијеве *Фантијазије* (1940) најзначајнији сегмент теорије стваралаштва, естетике и вероватно најзначајније, теорије музике и феномена музичке фантазије.

У оквиру теорије и филозофије стваралаштва Милоша Илића који фантазију посматра као двоструку и двосмислену потенцију, односно као најбоље средство

родни научни скуп: Српски језик, књижевност, уметност, (2020), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 9.

19 Baronijan, V. (1981b) *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 19.

20 Popović Mladenović, T. (2009) *Procesi panstiliističkog muzičkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 349.

и за бекство од постојећег и уходаног, али, исто тако и за приступ тој свакидашњици када изгледа да до ње нема других прикладних и приступачних путева. Двосмислена по својој особини да може да се напушта и изневерава, а која би се филозофски могла назвати флексибилност и транзитивност, фантазија представља једну од најуниверзалнијих креативних потенција.²¹

Како даље наводи Поповић Млађеновић, сегмент који се тиче питања епохе естетике разматра место и ранг имагинације као једне од темељних особина међу другим душевним моћима, тј. искључиво људским особинама. По Грлићу, естетика је увек била приморана да се разграничи од других дисциплина и да уметност као предмет свог истраживања идентификује са неком душевном моћи која је у том тренутку била предоминантна. „Епоха естетике”, отпочела са Бејконом (Francis Bacon), третира појам фантазије кроз сагледавања различитих теоретичара. Кембрички платоничари фантазији придају атрибут слободне игре и инсистирају на слободном елементу маште, али је сматрају и нижом духовном моћи, јер њен предмет истовремено припада и чулној сфери те наглашавање саме слободе имагинације није био довољан аргумент за егзистирањем уметности. За Хобса (Thomas Hobbes), уметничко дело је, пак, незамисливо без маште, као и за Жерарда (Alexander Gerard) који сматра да имагинација треба да буде база како за дела науке, тако и за дела уметности, а да разум може бити регулатив.²²

Када говоримо о појму фантазије у музици и као музичком облику, можемо је сматрати трансгресијом и кршењем свих постојећих закона, фантазмом која показује своју фантазматску логику. Музичка фантазија као фантазма припада имажинарном свету и његовом садржају, она је место где се успоставља релација између субјекта и његовог мањка, она је структура која конституише субјект музике и одређује језик музике и музичке мисли и успоставља однос са животом и његовом пуноћом.²³ Слободна игра и слободно деловање духа као темељи одређења уметничког основна су одређења фантазије као музичког облика, облика коме је све допуштено и који делује као простор идеалан за различите стилско-формалне експерименте и нове синтезе. Слободан облик, подразумева се, не значи хаотичност и одсуство органске повезаности и, уз то, многе фантазије се јасно ослањају на познате формалне принципе.²⁴

Како наводи Цукеркандл (Victor Zuckerkandl), „музичко мишљење засновано је на покретима и њиховом повезивању у обрасце. Музика јесте покрет, чист покрет ослобођен од свих веза са материјалним објектима. Због тога, музика представља ону врсту покрета који може бити реализован у мисли”.²⁵

21 Исто.

22 Исто, стр. 352–354.

23 Исто, стр. 374.

24 Skovran, D. i Peričić, V. (1991) *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 278.

25 Zuckerkandl u: Popović Mladenović, T. (2009) *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 378.

Када је о филмској музици реч, углавном се прави дистинкција између музике из кадра и музичке позадине. Зависно од категорије којој припада, Клаудија Горбман уводи термине дијегетичко и недијегетичко. Дијегетичку музику посматрамо кроз наратив (филмска прича) и наратију (процес којим се наратив преноси гледаоцу), а чији су конституенти творбе музика и слика, односно њихов флукутирајући однос, док је недијегетичка музика она чији се извор налази ван кадра, и експлицитно и имплицитно, али која има значењски однос са филмском причом.²⁶ Није редак случај да се у филмовима појављује текст у дијегетичком статусу у класичном наративном филму што омогућава да текст музичке нумере директно говори, што је у филмовима Волта Дизнија изузетно изражено (познато као *Disney song*). У том смислу „и дијегетичка и недијегетичка музика могу, у најексплицитнијем облику, да функционишу као наднаратив, као суперлибрето”.²⁷

И у филмовима Волта Дизнија и као суперлибрето, али и као круцијални елемент анимираног филма, музика ствара континуитет и носи терет драматургије, али има и естетски допринос. Музика је била најсвестранији елемент у анимацији, прилагођавајући се стилу, периоду и културним преференцијама. Корени музике у анимираним филмовима могу се наћи у доба немог филма када је музика била главни звучни елемент, када су одабране мелодије морале да подрже радњу и расположења ликова. Као једини акустички елемент, музика је имала улогу да замени дијалог. Дизнијеве анимације су се уздигле изнад чисто техничког карактера како би прерасле у уметност: ликови су анимирани пратећи музички метар, а покрети су им били разбијени ритмом и пратили су одређени темпо, све у циљу бољег разумевања визуелних покрета. Неке музичке делове који садрже соло инструменте пратили су ликови са одговарајућом телесном грађом: гломазни покрети су били усклађени са лименим инструментима, као што је туба у ниском регистру, док су мали ликови који су брзо трчали били праћени флаутом или ксилофоном.

Са емпиријског гледишта, музика је ушла у кинематографију и као практична потреба, јер је на прикладан начин спречавала да се у пројекционој сали чује непријатно брујање првих пројектора. Касније, у звучном филму, улога музике се премешта из пројекционе дворане у студио за снимање и монтажу, где се користи ради стварања уметничке синтезе слике и звука. Само техничко присуство звука у раном звучном филму није задовољило естетске норме интегралног аудио-визуелног изражавања, те се отворио потпуно нови изражајни свет, јер звучни филм није логични, органски наставак немог филма већ друга уметност.²⁸

„*Фантазија* (1940) је настала из Дизнијеве жеље да илуструје класичну музику и на тај начин је учини познатом јавности”²⁹ и представља потенцијално најхрабрији

26 Ђирић, М. (2012) Нарација и филмска музика дијегетичка и недијегетичка музика у филму, *Култура*, бр. 134, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 130.

27 Исто, стр.131.

28 Baronijan, V. (1981b) *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 19.

29 Lazarescu-Thois, L. (2018) From Sync to Surround: Walt Disney and its Contribution to the

Дизнијев експеримент у раду. Страст према уметничкој музици овде добија пуни замах и представља велики успех у његовом настојању да визуелизује музику.

Фанџазија је аудио-визуелна синтеза која је трансформисала и звук и слику у „нови облик забаве”. Обрађала се средњој друштвеној класи, пробијајући баријере између високе уметности и масовне културе, образовања и забаве, негујући културну америчку средњу класу чинећи класичну музику доступном ширем аудиторијуму. Нешто познато је описало нешто непознато. Прича је описала музичку форму, водећи публику на уметничко путовање.³⁰

Оживљавајући своју визију комбиновања анимираних слика са уметничком музиком, оно што је започело као средство за унапређење развојног пута Микија Мауса процветало је у јединствено остварење које остаје забележено у историји анимације, како гледано по уметничкој замисли и доприносу, тако и по приходу који је филм остварио а који представља један од комерцијално најуспешнијих филмова четрдесетих година прошлог века, са зарадом од око 80 милиона долара.

Желећи јединство слике и музике и радњу коју би обједињавао музички образац, Дизни је са својим сарадницима веома пажљиво радио на визуелном наративу, али и на оркестрацији музике и њеној интерпретацији, све време тежећи да партитуру ефектно удружи са анимацијама. Под диригентском палицом Леополда Стоковског (Leopold Stokowski), за извођење музике је, као један од најбољих ансамбала био ангажован Филаделфијски симфонијски оркестар.

Леополд Стоковски, диригент, оргуљаш и композитор који је био укључен у све аспекте *Фанџазије* је рекао:

„У стварању *Фанџазије*, музика је сугерисала одређено расположење, дизајн, брзину, покрет и све оно што је видљиво на екрану. Дизни и сви ми који смо с њим сарађивали, веровали смо да свакој композицији могу одговарати одређене слике. Музика је по својој природи у континуираном покрету, а тај покрет говори о расположењу које ће бити приказано сликом.”³¹

Баронијан наводи да су у *Фанџазији* „пикторалне и дескриптивне визуелизације на нивоу сликовнице резултат одушевљења многих редитеља (као што су Марио Коста, Дизни, Воркапић, Ренцо Аванцо...) и да су их највише привлачиле композиције које изазивају визуелну машту. Како тврди: „Уместо да илуструје слику, музика је постала тематска суштина коју треба (визуелно) илустровати”³²

Фанџазију (1940) можемо анализирати као синтезу визуелног и аудитивног, али је можемо тумачити и као уметничку форму која настоји постићи идентич-

Aesthetics of Music in Animation, *The New Soundtrack* Vol.8 no..1, Edinburgh: Edinburgh University Press.

30 Clague, M. (2004) Playing in 'Toon: Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music, *American Music*, Vol. 22, No. 1, Champaign: University of Illinois Press, str. 97.

31 Tietjen, D. (1990) *The Musical World of Walt Disney*, Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Publishing Corporation, str. 46.

32 Baronijan, V. (1981b) *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 21.

но деловање визуелног и музичког материјала с обзиром на то да музика и слика понаособ не би могли постићи учинак добијен синтезом ове две уметности. Оно по чему се *Фантазија* разликује од осталих Дизнијевих филмова јесте управо подељеност на различите сегменте са различитим музичким стиловима, за разлику од уобичајеног Дизнијевог линеарног стила.

Фантазија је имала све, од плешућих печурака до кентаура, фантазмагоричне глуме диносауруса, плешућих нојева и злонамерних метли. Сегменти који чине овај филм су партитуре разноликих поетика, грандиозна дела уметничке музике која прате апстрактне анимиране целине: *Токаџа и фуџа у де молу* Јохана Себастијана Баха, *Крику Орашчић* Петра Иљича Чајковског, *Чаробњак ученик* Пола Дике, *Посвећење њролећа* Игора Стравинског, *Пасџорална симфонија* Лудвига ван Бетовена, балет *Иџа часовника* из опере *Љоконда* Амилкара Понкијелија, *Ноћ на џолом брду* Мусоргског и *Аве Марија* Франца Шуберта. Дизни је драматуршки обликовао ову двочасовну форму као музичко-цртани наступ Стоковског и његовог оркестра, са реалистичним кадровима уласка музичара на сцену, њиховог штимовања, укључујући и паузу између два дела концерта.³³

Вероватно Дизнијев најкомплекснији уметнички пројекат, *Фантазија* хода по жици између модернизма и сентименталног реализма. Модернистичке карактеристике филма постале су очигледне на почетку филма, где су *Токаџа и фуџа у де молу* Јохана Себастијана Баха инспирисале серију скоро чистих апстракција. Смели почетак пратила је парада дивних, повремено бизарних модернистичких слика: шарм печурака које плешу у *Крику Орашчићу*, мрачна магија немилосрдних марширајућих метли у *Чаробњаковом шеџрију*, весеље нежних нилских коња-балерина у *Иџи часовника*.

Одељак *Посвећење њролећа*, на пример, илустровао је чувени балет Игора Стравинског фантастичном, али упадљиво реалистичном рекреацијом вулкана, диносауруса, земљотреса и траума које су пратиле рану еволуцију Земље. Управо у овом сегменту *Фантазија* експлицитно слави тријумф технологије и науке у модерном животу, као и веру у научна истраживања и напредак. Обред више није инспирисао нереде, већ разум, јер модерна поема примитивизма постаје обележје просветитељства. Дизнијеви аниматори су, сматра се, дали допринос науци пружајући прву рекреацију увида како су се диносауруси могли кретати. *Фантазија* такође демонстрира теорију еволуције. Серија вињета приказује фазе праисторијског живота, од једноћелијских животиња и другог раног морског живота до риба, сисара и диносауруса.³⁴

У *Крику Орашчићу*, сегменти који приказују „виле капљице росе”, „виле мраза”, „балерине млечике” и „плешуће цвеће” трансформисали су природу у идеали-

33 Ђирић М. и Мандић, Љ. *Фантазија: музичка џозба Волџа Дизнија*, у: XIV Међународни научни скуп: *Српски језик, књижевност, уметност* (2020), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 14.

34 Clague, M. (2004) Playing in 'Toon: Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music. *American Music*, Vol. 22, No. 1, Champaign: University of Illinois Press, p. 98.

зовану земљу чуда сентименталне лепоте. Да би пратили *Пасторалну симфонију* Лудвига ван Бетовена, Дизнијеви аниматори су покушали да реалистично осликају митолошке теме. Веселе летећих коња, кентаура, једнорога и фауна поставило је сцену за визуелизацију Бахуса, Вулкана, Ириса и Зевса. Јелисејска поља, изнад којих се надвила планина Олимп, обезбедила су физичко окружење за овај сегмент, а планина се на екрану појавила у реалистичном стилу налик Бројгелу.³⁵

Завршни део *Фантазије* комбинује два драстично различита музичка дела – *Ноћ на јолон брду* Модеста Мусоргског и *Аве Марија* Франца Шуберта (сегмент је драматизовао космичку битку између добра и зла док је истовремено ненамерно драматизовао напетост унутар Дизнијеве естетике). Комад почиње с Чернобогом, црним богом зла и смрти, који се магично појављује из планине и окупља вештице, демоне и вампире у бесном плесу пре него што их баца у ватрену јаму. Ова моћна, ванземаљска модернистичка визија тада уступа место мрачном, псеудосредњовековном реализму. Уз јутарњу светлост и звоњаву црквених звона, видимо кроз маглу низ ходочасника са свећама како напредују преко моста и кроз сеновиту шуму. Док излазе на светлу, прелепу ливаду, филм се завршава звуком Аве Марије и камера се помера ка небу да би се фокусира на блиставо Сунце. Естетска Дизнијевог сентимента решена је кроз апотеозу.³⁶

У *Фантазији* се изразито користе боје, слике, обрасци и наратив у циљу артикулисања музичког искуства за публику. У проучавању овог филма критичари музике могу научити много о хемији звука и слике, посебно у погледу тога како аудио-визуелно усклађивање може да артикулише форму, како гестови мелодије и покрета појачавају једни друге, и колико се музичка реторика и слика спајају да би се створило значење.³⁷

Фантазија је серија дидактичких вињета које покривају музичке теме, као што су форма и боја тона, стварајући распон за повезивање уметности музике са свакодневним животом. Музички сегменти су структурисани као да су концертни програм са паузом. Нетехничким и понекад чак и колоквијалним језиком, наратор, Димс Тејлор (Deems Taylor), представља сваки музички сегмент, нудећи позадину за музику и њене слике. Он идентификује три врсте музике у филму: 1) програмска музика која „прича одређену причу”; 2) музика која „док нема одређену радњу, слика серију мање или више одређених слика”; и 3) апсолутну музику која „постоји једноставно ради себе саме”. Бахова Токата и fuga у де-молу (BWV 565), која отвара филм, припада овој последњој, апстрактној категорији где слике воде слушаочево искуство.³⁸

35 Watts, S. (1995) Walt Disney: Art and Politics in the American Century, *The Journal of American History*, Vol. 82, No. 1, Bloomington: Organization of American Historians, p. 93.

36 Исто.

37 Clague, M. (2004) Playing in 'Toon: Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music, *American Music*, Vol. 22, No. 1, Champaign: University of Illinois Press, p. 92.

38 Исто.

Бесан што је његов балет „Посвећење пролећа” био прерађен и стављен у оквир цртаног колажног филма, Стравински је сматрао дириговање Стоковског „одвратним”, а сам цртани филм „неодољивом имбецилијом”. И други чланови заједнице уметничке музике били су незадовољни и пренеражени, плашећи се да Дизније-ве запањујуће визуелне слике „одвлаче пажњу од партитура или директно штете њима”, како је то рекао критичар *Њујорк тајмса* Олин Даунс.

Историја је, међутим, била блажа, славећи *Фанџазију* као ремек-дело визуелне уметности и маште. За многе је била портал за улаз у свет уметничке музике, а њене иновације у вишеканалном снимању довеле су до напредних техника *surround-sound* које се данас користе у аудио и филмској индустрији. И сам Волт Дизни је знао да је то прекретничко достигнуће.

Закључна разматрања

Све наведено наводи да о стваралаштву Волта Дизнија у целини, а специфично о филму *Фанџазија* (1940) која је у фокусу овог рада, размишљамо као о синтезијској уметности која у поетици Владана Радовановића заузима централно место. „На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности”.³⁹ Према Радовановићу, у једномедијске уметности спадају чиста музика, поезија и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија где се издвајају филм, телевизија и видео као уметности које су ка синтези кренуле захваљујући својствима свог медија и оне које синтези стреме на основу свесне одлуке свог ствараоца.⁴⁰

У групу вишемедијских уметности можемо сврстати миксмедиј, мултимедиј и интермедиј, а Радовановић даје два потенцијална значења интермедију: медиј између медија и онај који је Радовановићу ближи, а то је медијска форма у којој су сви медијски елементи једнаки и интегрисани.⁴¹ За све наведене творевине Радовановић је установио термин *полимедиј* који је извео на основу аналогије са полифонијом, јер је тежио вишемедијској творевини у којој би медијске творевине биле контрапунктски третиране.⁴²

Термине полимедиј и синтезијска уметност Радовановић установљава педесетих година 20. века али, иако сковани у годинама које су уследиле у периоду након и усред изузетно плодноне фазе стваралаштва Волта Дизнија, а у складу са утицајем који је то стваралаштво направило у домену анимираног филма и културолошког импакта, сасвим се исправно Дизнијева анимирана остварења, а посебно *Фанџазија* могу посматрати кроз призму синтезијске уметности и полимедија.

39 Јанковић, И. (2003) Синтезијска уметност Владана Радовановића. *Музиколоџија*, бр. 3, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 142.

40 Исто.

41 Радовановић (2003) у: Јанковић, И. Синтезијска уметност Владана Радовановића, *Музиколоџија*, бр. 3, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 143.

42 Јанковић, И. (2003) Синтезијска уметност Владана Радовановића, *Музиколоџија*, бр. 3, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 143.

Управо је та синтеза уметности и фузија медија приказана у *Фанџазији* Волта Дизнија, где је анимација приказана као један од најспектакуларнијих и најужбудљивијих аудио-визуелних производа, док је уметничка музика доказала и превазишла своју улогу у анимацији. У *Фанџазији* је улога музике била пресудна, дала је темељ за широк спектар уметничких интерпретација, али је и испунила своју фантазматску мисију.

Начини продукције фантазије могу се груписати у форми лествице, где би нестварнији врх обухватао бајке и митове, док би реалистични крај, иако и даље измишљен, обухватао радио, филмове и телевизију. Дизнијеве „реалистичне” бајке, Дизниленд и аудио-аниматроника доводе до крајности ову „реалистичну” измишљеност, чији је невероватан успех такође последица њене емоционалне привлачности, сада већ неколико генерација младих и њихових родитеља. Није у питању само уметност, реализам и технолошке адаптације, већ и психологија овог генијалног човека-детета, што делује да је укључено и у наше несвесно. Дизни је био главни стваралац савремених митова, до те мере да је симбол светске компаније који носи мишје уши можда много више од само веома маштовите човекове дечје фантазије.

Назив *Фанџазија* оправдава естетику филма, као и слободу која је једно од главних оличења фантазије као музичког облика и оправдава идеју маште и бесконачне имагинације као јединствене моћи људског ума и талента. О *Фанџазији* можемо са пуним правом размишљати као о делу које на јединствен, за то време екстравагантан и потпуно неочекиван начин, спаја уметности и даје им нови израз, израз слободе који ће тек у времену које следи остварити свој пуни смисао и разумевање.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, W. T. and Gillespie, S. (1993) Music, Language, and Composition, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, br. 3., Oxford: Oxford University Press, pp. 401–414.
- Baronijan, V. (1981a) *Filmska muzika*, Institut za film: Beograd.
- Baronijan, V. (1981b) *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Chabashvili, E. Classical Music in Cartoons as Education Source in: *Musichildren Proceedings of the 1st International Conference Music for and by children* (2018) Universidade de Aveiro.
- Ђирић, М. (2012) Нарацација и филмска музика дијегетичка и недијегетичка музика у филму, *Култура* бр. 134, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 129–140.
- Ђирић М. и Мандић, Љ. Фантазија: музичка гозба Волта Дизнија, у: *XIV Међународни научни скуп: Српски језик, књижевност, уметност* (2020), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 9–22.

- Ђирић, М. (2020) *Докторски уметнички пројекат. Блебала: Археологија дејких сећања, аудио-визуелна инсталација*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Ђирић, М. (2022) Музика у српском анимираном филму 1949–1969, *Наслеђе* бр. 51, Универзитет у Крагујевцу, стр. 349–363.
- Clague, M. (2004) Playing in 'Toon: Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music, *American Music*, Vol. 22, No. 1, Champaign: University of Illinois Press, pp. 91–109.
- Деспић, Д. (2011) *Теорија музике*, Београд: Завод за уџбенике.
- Јанковић, И. (2003) Синтезијска уметност Владана Радовановића, *Музикологија*, бр. 3, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 141–186.
- Kearney, R. (1988) *The wake of imagination*, London: Routledge.
- Lazarescu-Thois, L. (2018) From Sync to Surround: Walt Disney and its Contribution to the Aesthetics of Music in Animation, *The New Soundtrack* Vol.8 No.1, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 61–72.
- Мунитић, Р. (2007) *Естетика анимације*, Београд: Факултет примењених уметности.
- Popović Mladenović, T. (2009) *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Skovran, D. i Perić, V. (1991) *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Tietjen, D. (1990) *The Musical World of Walt Disney*, Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Вујаклија, М. (1980) *Лексикон створених речи и израза*, Београд: Просвета.
- Watts, S. (1995) Walt Disney: Art and Politics in the American Century, *The Journal of American History*, Vol. 82, No. 1, Bloomington: Organization of American Historians, pp. 84–110.
- Young, O. J. (2016) Music and imagination, *The routledge handbook of philosophy of imagination*, London and New York: Routledge, pp. 192–203.

Jelena Mihailović

University of Arts in Belgrade

SYNTHESIS OF THE ART PHENOMENA OF ARTISTIC MUSIC AND IMAGINATION IN WALT DISNEY'S FANTASIA

Abstract: The paper analyses the phenomena of classical music, imagination, fantasy and creativity in Walt Disney's film *Fantasia* (1940). In an overview of theoretical concepts about the role of imagination in the interpretation of music, film and animation, the author exposes the significant role of imagination in the process of creating and experiencing artistic experience. The paper points out that *Fantasia* represents the most ambitious Disney's project, which has created, through a combination of classi-

cal music, animation and technology, a new kind of audio-visual synthesis, bridging the boundaries between high and mass, real and fantastic. The concept of fantasy is considered in particular as a means of escape from reality, but also as a tool for exploring and expressing creative freedom. Based on theoretical considerations about polymedia, art synthesis and the role of imagination, the paper points to the cultural and aesthetic significance of Fantasia as a pinnacle of visual-musical expression and explores its contribution to the development of animation, film and artistic thought in the 20th century.

Key words: *classical music, imagination, animation, art synthesis, fantasy, Fantasia (1940), Disney*