

**Албина М. Миланов**

albina\_milanov@yahoo.com

(студент докторских студија из Методике наставе, Филозофски факултет)

# ФАУСТ КАО СВЕУМЕТНИЧКА ТЕМА

## САЖЕТАК

Креирање наставе књижевности је једнако оригинално и субјективно, као и свако читање и интерпретирање књижевног дела, а методички кораци за обраду наставне јединице махом зависе од одабраног приступа делу, као и од тога који се циљеви часу поставе. Модел који је понуђен на страницама које следе конкретно је осмишљен за наставну обраду Гетеовог *Фауста* у средњој музичкој школи, у корелацији са садржајима предмета историја музике и музички облици, мада га је могуће, са извесним корекцијама, применити и у другим школама, било да су уметничког усмерења или не. Корелација условљава примену интертекстуалног, компаративног и културолошког приступа књижевном делу које се обрађује на часу.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** корелација, интертекстуалност, компаративни приступ, семиосфера.

Термин интертекстуалност у науци о књижевности дугујемо француској постструктуралистички Јулији Кристевој, која је њиме именovala однос уочен у књижевности, а који се уклапао са Бахтиновим (Бахтин 1989) запажањима у погледу језика. Бахтин је уочио да поједина реч добија своје „право“ значење тек у дијалогу са другом речју, и да се тек тада ослобађају њени реални значењски потенцијали. Полазећи од тога, Кристева је направила паралелизам са књижевним делима и нагласила да једно књижевно дело истински отвара своје значењске потенцијале тек у дијалогу са другим књижевним делима. Ову особину је именovala „интертекстуалношћу“.

Интертекстуалност као метода би се у слободном схватању могла назвати вештином уочавања цитата,<sup>1)</sup> и захтева веома сконцентрисано и будно читање, иако се најбитније смернице ка другим текстовима најчешће налазе на најочигледнијим местима као што су наслов, поднаслов, мото, име протагонисте. Међутим, не тако ретко наилазимо и на скривене цитате у тексту као што су композициона структура или нивои микроструктуре текста – мотиви, теме, основни заплет, епизода, а каткад су и потпуно шифрирани и готово невидљиви, дати као алузија у неком од дијалога међу јунацима, кроз лајтмотив, литературу коју јунаци читају итд.

Циљ интертекстуалности као интерпретативне методе јесте довођење текстова у дијалог, што им обогађује значење, и омогућава нова читања и „учитавања“. Идеја је да се интертекстуалност као аналитичко-интерпретативни метод примени у настави јер се на тај начин поједином књижевном делу може приступити из већег броја углова, и могуће је отворити дело на више различитих нивоа значења, као и тумачити и посматрати дело из аспекта некњижевних феномена. Овакав приступ, осим што изнова богати значење дела, истовремено отвара нове погледе на књижевност, што за циљ има да заинтересује ученика за материју и омогући му да јој приступи сходно свом сензибилитету и интересовањима.

Будући да је *Фауст* опсесивна тема романтизма, једнако у књижевности и другим уметностима, посебно музици, интертекстуалну потрагу је најлакше почети

од наслова, који је истовремено и ознака за тему. Касније, током анализе, пажњу треба посветити и другим структуралним елементима који могу послужити као смерница ка другом тексту, односно некњижевном медију, као што су мотиви, лајтмотиви, теме, имена, топоси. У наставку текста покушала сам да истакнем додирне тачке између књижевности и музике на нивоу микроструктуре и да их повежем на нивоу теме *Фауста*. Мој циљ је био да укажем на дубоку сродност књижевности и музике и на то да је могуће тумачити књижевност музиком и обрнуто, баш као што су нас томе научили романтичари.

Мотив у књижевно-теоријском смислу подразумева најмању структуралну јединицу унутар књижевног дела, која се даље не може разлагати. Теоретичари деле мотиве у три групе: на описне (или статичке), оне који покрећу радњу (или динамичке) и оне који изазивају расположења (или асоцијативне). У структуралном погледу мотив може имати различита значења и различите функције. Посебно значење у писаној књижевности има када означава један тематски комплекс који се јавља код више писаца у различитом временском опсегу, нпр. мотив Прометеја, Фауста, „мртве драге“ и сл, што указује на проширење значаја појма мотива са структуре на књижевну грађу. Тема, са друге стране, представља материјал или предмет књижевне обраде, или подручје из којег се црпи грађа за дело, односно проблем који обрађена грађа у себи нос. Темом се још може називати идеја водиља тј. основна осећајна, мисаона нит која показује значења различитих елемената дела, и у том смислу представља једну од главних смерница за тумачење текста. Теме настају варирањем и комбиновањем мотива и неретко се понављају, постају *опсесивне* за једног писца, једно доба или један жанр. Тема књижевног дела може бити било шта, укључујући и књижевно или какво друго уметничко дело, те је стога, поред мотива, у основи интересовања компаративног и културолошког приступа.

Мотив у музици, исто као и у књижевности, представља најмању структуралну јединицу, и чине га неколико тонова, највише два такта, карактеристичне тонске и ритмичке организације. Он представља основу на којој аутор примењује поступке тзв. тематске

1) Више о цитатима у: Oraić-Tolić 1990.

обrade и принципе структурног развоја. У многим конкретним случајевима тематска обрада своди се на имитационо, варијационо или концертно обрађивање карактеристичног детаља<sup>2)</sup> неке структурне целине, која, опет, у сонатном или неком другом музичком облику игра улогу теме. Док ради са тим детаљима тј. тематски их обрађује, композитор постиже изражајне градације које динамично развијају структуру (форму) дела. Тематска обрада тј. мотивски рад настаје из потребе да се њиме изрази емотивни живот индивидуе/ствараоца, и представља посебно психолошко-натуралистичко, драматизујуће експресивно средство којим се индивидуализује музички израз. Иако су постојали и у старијим музичким облицима, мотивски радови у овом смислу добијају свој значај у програмској музици која црпи свој садржај и инспирацију из ванмузичких елемената. Тема представља више-мање заокружену музичку целину<sup>3)</sup> која у сложеније организованој структури и конструкцији бива обрађивана. Заправо, обрада и квалификује тему као такву. Структуре које садрже музичке теме се називају тематским структурама, тј. тематским облицима.

Лајтмотив<sup>4)</sup> као израз није увек одговарајући ономе што као музички термин означава. У науку о књижевности је као термин ушао из области музике, и означава низ мотива који карактеризују извесне ситуације, ликове, појаве. У музици се најчешће везује за Вагнера у чијим операма и музичким драмама служи као симбол одређених лица, духовних стања, предмета, идеја и сл. Јавља се у ситуацијама када се сценска радња односи или има неке везе са оним што ти симболи значе и изражавају, и гради се поступком симболизације одређених садржаја помоћу заокружених мелодијско-ритмичких модела. Сам Вагнер је своје лајтмотиве називао „грундтемама” – основним темама. Он их је као изражајно средство преузео претежно од Бетовена, који се служи одређеним мелодијским елементима као симболима идеја и обрађује их у готово свим ставовима циклусне форме, и Вебера, чије су увертире налик на програмске симфонијске поеме јер се у њима описује

2) Не одговара увек формалном облику мотива.

3) Може бити мелодија.

4) Од немачког *Leitmotiv* за водећи мотив.

фабула опере којој претходе. Функцију лајтмотива код Берлиоза има основна тема-симбол, тзв. „*idée fixe*” у *Фантасијичној симфонији*.

Програмска музика, за разлику од тзв. апсолутне, подразумева музичке облике којима се нешто „излаже”, односно њен садржај је нека ванмузичка појава или представа<sup>5)</sup> тј. *пројрам*. То значи да *без познавања пројрама музичког дела не бисмо могли правилно реципирајући његову садржину*, стога што нам у програмском делу музика „прича” оно што нам је из његовог програма већ познато, тако што симболички елементи музике буде асоцијације на оно што је у њему садржано. Он може бити дат као наслов, или посебан литерарни текст попут синопсиса (као за роман или филм). Улогу програмског симбола може имати једна тема (као „*idée fixe*” код Берлиоза у *Фантасијичној симфонији*)<sup>6)</sup> или лајтмотив (нпр. код Вагнера). Берлиоз је значајан јер је први увео начела тонског сликања као уметничког жанра, служећи се темама и мотивима који садрже описне елементе и карактеристичним мелодијско-ритмичким елементима и покретима као музичким симболима, стављајући их у варијационе облике. Тиме је започео снажан покрет програмске музике у романтизму, који је уз њега дао неколико великих представника тзв. неонемачке или неоромантичке школе, као што су Лист, Сметана, Штраус, Корнелијус, Сибелијус, Вагнер и други. Програмска музика је одговарала тежњи романтичара за обједињавањем уметности. Дела су настајала као жанр драмске музике (некад и епске по изразу), као пандан музичкој драми и сценском ораторијуму, а захватају и концертне форме.

Поред наведених сродности на плану микроструктуре, још једна веома важна веза књижевности и музике је свакако опера. Опера је као сложено музичко, вокално-инструментално сценско дело настала из покушаја оживљавања старогрчког театра у периоду ренесансе у Италији. Ово нам је значајан податак зато што сугери-

5) Најчешће нека историја, легенда, бајка, литерарно дело, или, пак, уметничка слика, пајзаж, или какво дело људских руку и сл.

6) У случају Берлиозове *Фантасијичне симфоније* улогу програмског симбола игра тема дата у цикличној сонатно-симфонијској форми која симболише његову драгу, и варијацијом у делу доживљава трансформацију у „тему вештице”, чиме је он испричао своју несрећну љубав, а што не бисмо схватили да нам унапред није објаснио симболику теме.

ше корелацију између проучавања драме на часовима књижевности и опере на часовима историје музике. Позориште као културолошки феномен обједињава драму и оперу, те је то још један од разлога за овакав приступ. Такође, *либрето* тј. текст опере је углавном писан на основу постојећег књижевног дела, мита или сл. које се тим путем адаптира за оперско извођење.

Старогрчки театар (Лески 1995) резултат је различитих магијских обреда, од којих су најзначајније Дионизијске свечаности. За време ових свечаности одиграла су се надметања трагичких песника. Једну целовиту трагедију чиниле су заправо три везане трагедије (трилогије) и сатирска игра која им је претходила. Сматра се да је трагедија настала из дитирамба, извођењем једног глумца/ певача (хоровође) испред хора и увођењем дијалога између њих. Име дугује грчкој речи *τραῖος* што значи јарац, или длака, највероватније због јарећих кожа које су, поред маски и котурни, носили глумци на сцени. Била је синкретична јер је имала ритуални карактер, костимиране учеснике који су сценски приказ изводили уз вокално и инструментално деловање, делујући својим садржајем катарзично на аудиторијум. Опера у том смислу задржава синкретизам, с тим што губи ритуални карактер и умањеног је катарзичног дејства.<sup>7)</sup> Пре Глукове реформе (18. век), опера се делила на оперу *серију* и оперу *буфо*. Опера *серија* је имала за либрето махом озбиљне митолошке, литерарне и историјске теме, углавном трагичне садржине, док је опера *буфо* имала лакше теме, заплете утемељене на комичним ситуацијама, лаке љубавне комаде са *happy end*-ом и драстично наглашен натурализам. Солисти певачи су били својеврсни виртуози, дозвољена им је била велика слобода у интерпретацији ликова, што је резултирало великим бројем импровизација у тој мери да су, у жељи да се експонирају и демонстрирају своје вокалне способности и квалитете, комбиновали арије из неколико опера приликом једног извођења. Такво стање оперске сцене у 18. веку доводи до реформе коју започиње Кристоф Вилбалд Глук. Као преломни тренутак у историји опере узима се 5. октобра 1762. године, када је

7) Катарза се у том облику и са том функцијом у драми готово изгубила са нестанком грчког teatra.

у Бечу изведена његова опера *Орфеј и Еуридика*. Ова Глукова опера садржи сва битна стилска и драматуршка обележја *ојере серије* новог типа, о којој ће се Глук теоријски изразити у предговору за оперу *Алкестис* (1767, Беч)<sup>8)</sup>. Позивао се на праксу великих грчких трагичара и позоришне уметности ренесансе. Његове идеје су биле широко прихваћене од стране напредне интелигенције оног времена а његово схватање улоге и карактера опере *серије* резултат су познанства са великим тадашњим либретистом Калцабиђијем, који је и сам, под утицајем Русоа и енциклопедиста, захтевао реформу опере *серије*, у смислу њеног приближавања животной реалности.<sup>9)</sup> Глукове опере мењају основе музичке и драмске компоненте и однос музике и речи у вокалном саставу. Глук уводи тзв. *recitativo accompagnato* помоћу којег динамизује сценску радњу, арије постају тумачи интимних мисли и осећања сценских јунака, док увертира постаје важна за тумачење садржине. Његова реформа опере одводи музичку сцену ка музичкој драми Рихарда Вагнера.

После неуспеха у опери у Паризу Вагнер одлази у Дрезден где се афирмише извођењем *Холанђанина лу-талише*. Проучава Шекспира и античку драму, класично шпанско позориште и, нарочито, германске, немачке и скандинавске легенде. Пише *Танхојзера*, *Лоенгина* и почиње рад на *Зиџфриду* и *Нибелунзима*. Почињу и први сукоби око његових естетичких и социјално-политичких погледа у којима све више испољава бескомпромисни негативни став према опери оног времена. Прихватање тих опера од стране публике упућује га на друштвене студије. Он закључује да права драмска уметност, музичко позориште у којем би гледалац и слушалац могли наћи проблеме и појмове од дубљег, општег значаја, не може постојати у друштву у коме је новац једино мерило вредности а новчана моћ одлучујућа у одређивању естетских смерница. Након гушења Дрезденског устанка 1849. Вагнер бежи у Вајмар

8) У њему се залаже за „озбиљну оперу“ без лажне патетике, површног сјаја, у којој ће музика *служити драми*, а ова реалистички одражавати реална збивања у људском животу. Иако су теме и даље биле митолошке, односи између учесника у драми били су хуманизовани.

9) Написао оперу *Ифиџенија на Аулиди* по тексту Расинове трагедије. Ово је важно стога што су начела класицистичке поетике драме, базирана на Аристотеловој поетици, у погледу поштовања и интерпретације античких узора сродна тежњама оперских реформатора.

код Листа, који му набавља лажни пасош, и потом бежи у Швајцарску. У Цириху пише низ расправа и студија о уметничкој проблематици, нарочито о проблемима опере, и у њима излаже своја начела о реформи опере. За нас је битно његово мишљење да ново музичко-сценско дело мора бити засновано на синтези више уметничких области, на јединству музике, поезије, драме, сликарства и игре, а узор за ту „општељудску” (како је назива) уметност је античка драма, која не само што је у синкретизму садржала више уметничких родова, већ је била и заснована на митологији, што је по њему прави извор уметничког садржаја. Једна од таквих тема, коју је и он покушао да обради, свакако је једна од најпопуларнијих тема и књижевности и програмске музике – прича о Фаусту.

У основи Фауста као књижевне теме стоји мотив склапања пакта са ђаволом и архетип човека сумње. Будући да постоји небројено дела из различитих уметности која се директно насловом или неким другим обликом структуре позивају на ово име, без обзира на варијабилне појединости, Фауст постаје универзални знак за његову основну тему – пакт са ђаволом, односно продају душе. Иако је најстарија прича о Фаусту заправо немачка легенда у којој јунак склапа пакт са ђаволом дајући своју душу за знање, кроз време се мењала<sup>10)</sup> и своју прву штампану верзију доживела 1578. године у облику књижице под насловом *Повесѝ о докѝтору Јохану Фаусѝу*. Интересовање за ову књижицу не јењава ни током 18. века, у ком добија многе варијанте, и бива превођена. Један од превода<sup>11)</sup> вероватно је послужио као основа за драму *Траѝична ѝовесѝ о докѝтору Фаусѝусу* Шекспировог савременика Кристофера Марлоа, објављену 1604. године.<sup>12)</sup>

10) Будући да је постојала у облику балада, позоришних и луткарских приказа и сл.

11) Из 1592. под насловом *Повесѝ о ѝроклеѝом живѝоѝу и заслужиеној смрѝи докѝтора Цона Фаусѝа*

12) Марлоова верзија говори о немачком научнику који презрева ограничења традиционалне науке, почиње да учи и практикује магију, призива Мефистофелеса и шаље га господару Луциферу са понудом да замени своју душу за двадесет и четири године Мефистофелесове службе њему лично. Фауст полази на бројна путовања на којима изводи свакакве трикове и, како се ближило извршење уговора, почиње да страхује од све ближе смрти. Последњег сата пред извршење уговора Фауст се каје и моли за милост али прекасно. У поноћ хорда ђавола долази по његову душу.

Двеста година касније Гете објављује своју верзију легенде о Фаусту у облику драме за читање (*лезе драма*), која се и данас сматра ремек-делом немачке књижевности. За разлику од Марлоовог, Гетеов Фауст не склапа уговор са ђаволом тако што га узима у службу на одређено време, већ обећава вечну службу у паклу у замену за Мефистофелесову службу на земљи. Уговор потписује крвљу, уз договор да опкладу (тј. душу) губи тренутно уколико доживи моменат истинске среће, онај у ком ће пожелети да остане вечно. Поред основног мотива склапања пакта са ђаволом, Гете уноси и мотив љубави између Грете и Фауста која се завршава трагично. Њеном смрћу се завршава први део драме. Други део нема директне везе са првим, већ га чини пет чинова, донекле независних епизода које приказују Фауста на путовањима. За разлику од Марлоовог трагичног лика који одлази у пакао, Гетеов Фауст на крају ипак спасава душу чином божанске милости.

Поред Марлоове и Гетеове верзије, постоје и многе друге, драмске и прозне, а нама је овде од њих најзначајније споменути роман Томаса Мана *Докѝор Фаусѝус* из 1947. године. Ман ставља Фауста у контекст XX века, у лик фиктивног младог композитора који добија венеричну болест након посете борделу. Склапа пакт са Мефистофелесом, којим у замену за душу добија двадесет и четири године блиставе композиторске каријере. Успева да створи дела узвишене лепоте, иако му тело пропада због болести, и у тренутку када презентује своје ремек-дело 1930, названо *Ламениѝ докѝора Фаусѝа*, признаје свој пакт, обузима га лудило и сифилис га уништава споро и болно до коначне смрти 1940.<sup>13)</sup>

Из ова три примера видимо на који начин мит о Фаусту, којег чине неколико главних мотива, кореспондира са жанром у ком је писан, као и са временом у ком је настао. Марло је писац елизабетинске трагедије, Гете романтичар-мистик, док је Томас Ман комплексан романијер 20. века. Марлоов и Гетеов *Фаусѝ* значајни су нам као извор тематских кругова за настанак бројних музичких дела, и као инспирација

13) Везе са годинама наводе тумаче да у лику Леверкина виде Немачку тога доба коју изједа нацизам као њега сифилис. И душа Немачке доживљава исту судбину.

за бројне наредне верзије. Манов је интересантан као својеврсна деконструкција мита у погледу представљања Фауста као композитора који ствара ремек-дело. Ман поред комплексне метафизичке идеје о пакту са ђаволом и људског стремљења и незасите жеђи за знањем због које се губи Рај, уноси и идеју о стваралаштву као проклетству, идеју о уметности и надахнућу као болестима која изједају уметника, идеју о уметности која се плаћа животом и душом.

Прво значајно музичко дело инспирисано Гетеовом трагедијом јесте песма из Бетовеновог опуса 75. бр. 3, названа *Из Гетеовој Фаустиа* (1809) и сматра се претечом програмске музике. Следи Вагнерова *Увертира за Фаустиа* из 1840. године. Ово дело је требало да буде увертира за програмску симфонију *Фауст*, али је композитор схватио да симфонију никада неће завршити, те је оставио увертиру под тим насловом. Берлиозова програмска симфонија *Фаустово проклећство* настала је 1846. године. Берлиоз је настојао да музичком уметношћу кроз форму симфоније<sup>14</sup> дочара дуализам људске душе, сликајући музичким мотивима човеково проклетство стремљења ка апсолутном и његову располућеност између добра и зла на том путу. Ова симфонија се често изводи на оперској сцени чак и данас, нпр. у Метрополитен опери. Године 1853. Роберт Шуман завршава свој ораторијум под називом *Сцене из Гетеовој Фаустиа*, иако га је отпочео деценију након објављивања другог дела трагедије, тј. Гетеове смрти. Сам Гете је говорио да би једино Моцарт могао да компонује музику за *Фаустиа* (Моцарт је умро још 1791). С тим у вези Шуман у једном писму Менделсону каже како ризикује не само зато што обрађује једно од најзначајнијих и најпопуларнијих дела немачке књижевности, већ и зато што на тај начин призива поређење са Моцартом. Сам Шуман је био скептичан поводом свог рада, ово дело се сматра једним од његових највећих јер показује осећајну проживљеност свеобухватне Гетеове драме. Шуман је успео је да, између мрачне и напете увертире и смиреног и елегантнoг завршетка, створи комплексан музички апарат који обухвата хорор-оперу, гранд оперу, ораторијум и црквену музику, све од почетка до краја у функцији осликавања драмских сце-

на, са упечатљивим дочаравањем борбе између добра и зла и Фаустове неспутане и упорне тежње ка просвећтењу, што је суштина Гетеовог дела. Иако у данашње време често занемарен у широком Шумановом опусу, овај ораторијум представља можда његово најдирљивије дело и врхунац остварења романтичарске тежње ка ванмузичким, посебно литерарним потенцијалима музичког изражавања.

Још један велики композитор програмске музике и клавирски виртуоз, Франц Лист, компонује програмску симфонију *Фауст* 1854. године, такође инспирисан делом великог немачког писца. Познат по својим транскрипцијама за клавир, урадио је и бројне на исту тему, од којих је важно истаћи валцер из Гуноове опере. Шарл Гуно је компоновао оперу *Фауст* 1859. године која се и данас изводи у оперским кућама широм света. Не желећи да тумачи филозофску суштину Гетеовог дела, Гуно тежиште ставља на љубав и сплетке између Фауста и Маргарете. Ставио је музику и израз у службу драмске радње, у *Фаусту* он превазилази тада популарног Мајербера и ствара дело између велике и комичне опере. Следећи реформаторске идеје Глука, он се одриче свих конвенционалности и ствара нераскидиву везу између текста и музике. Његова музика тумачи сложена драмска стања и преживљавања носилаца драмске радње.

Поред споменутих постоје бројна друга литерарна, музичка као и ликовна и филмска остварења на тему Фауста, будући да његови основни мотиви и фантастични аспекти заокупљају уметнике, видели смо, од периода високе ренесансе, када се појавила прва штампана верзија овог књижевног мита, од тада свеуметничког.

Дела дубоке филозофско-мисаоне проблематике увек је тешко интерпретирати јер се, са сваким читањем и контекстуализацијом проблема који обрађују, отварају нови нивои значења. Посматрано из културолошког аспекта, књижевно дело је један облик комуникације, односно, један систем знакова који као такав функционише у оквиру семиосфере.<sup>15</sup> Притом, слично као што поједини нивои микроструктуре текста комуницирају међусобно на нивоу једног облика језичког

14) У којој се ставови, по правилу, нижу контрастно.

15) Семиосфера је семиотички простор у дајој култури изван које нема комуникације различитих језика. Више о томе види у: Лотман 2004.

система (нпр. кретање митова и тема у књижевности), они могу да комуницирају са истим нивоима из другог облика језичког система (као нпр. „селидба” књижевног мотива у музику, или термина из области једног система у други, као што је случај са термином *лајш-мошшива*). Семиосферу карактерише разнородност језика који попуњавају семиотички простор дате културе, и међусобно се разликују, иако се налазе у сталној комуникацији (где се чак и немогућност интеракције и преводивости узима као вид комуникације).

Сваки дијалог између различитих облика језичких система можемо назвати интерпретацијом. У том смислу само настојање композитора програмске музике да литерарни садржај прикажу посредством музике представља дијалог унутар семиосфере, и ми са пуним правом можемо приступити анализи и интерпретацији текста тј. музичког облика са аспекта корелирајућег језичког система. У погледу методичких корака, то значи да бисмо деци која су талентована за музику – књижевност могли приближити посредством језичког система који је њима близак, односно, интерпретацији књижевног дела приступити са аспекта корелације са анализом музичких облика и историје музике јер, у овом случају, тема Фауста представља опсесивну тему писаца и композитора, па самим тим и њихову додирну тачку и полазиште за унакрсну интерпретацију. У том правцу осмишљавајући приступ и интерпретацију дела, наставник би могао да организује час и као креативну радионицу, где би ученици слушали наведена програмска дела, размишљали и дискутовали на тему интерпретирања књижевне теме музичком експресијом, са подстицајем да дају своје вредносне судове и оцене анализираних дела, као и нека своја идејна решења на дату тему. Пошто су сами композитори дали одговор на питање да ли је могуће да музика и књижевност као различити језички системи функционишу у оквиру једне семиосфере са могућношћу превођења из једног у други, сасвим је оправдано очекивати да ће ученицима музичке школе, којима је језички систем музике на неки начин ближи од књижевности, овакав приступ олакшати читање и разумевање књижевног дела, и подстаћи их на озбиљнију анализу и промишљање у контексту других културолошких појава.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел (2002). *О њесничкој уметности*. Београд: Дерета.
- Бахтин, М. (1989). *О роману*. Београд: Нолит.
- Гете, Ј. В. (1999). *Фауст*. Сремски Карловци: Гетеово друштво.
- Илић, П. (1997). *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси, методика наставе*. Нови Сад: Прометеј.
- Илић, П., Гајић, О. и Маљковић, М. (2008). *Криза читања*. Нови Сад: Градска библиотека/ Београд: Нова школа.
- ЛЕКСИКОН: *Енциклопедијски лексикон – музичка уметност* (1972). Београд: Интерпрес.
- Лески, А. (1995). *Грчка трагедија*. Нови Сад: Светови.
- Лотман, Ј. (2004). *Семиосфера. У свећу мишљења*. Нови Сад: Светови.
- Ман, Т. (1989). *Доктор Фаустус*. Београд: Нолит.
- Марло, К. (1959). *Енглеске ренесансне трагедије*. Београд: Нолит.
- Oraić-Tolić, D. (1990). *Теорија читаности*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- *Речник књижевних термина* (2001). Бања Лука: Институт за књижевност и уметност/ Романов.
- Сонди, П. (2008). *Ситуције о грами*. Нови Сад: Орфеус.
- Шковран, Д., Перичић, В. (1986). *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности.

Albina M. Milanov

## FAUST AS UNIVERSAL ART THEME

### Summary

Teaching literature is equally original and individual as any interpretation of it, and methodical steps used for it depend on choosed approaches and goals. Methodical model that is offered on these pages is designed for teaching Goethe's *Faust* in music high schools, in correlation with subject matter in subjects called history of art and music forms, although it can be used for teaching in other schools as well, with minor corrections. This type of correlation requires implementation of intertextual, comparative and cultural approach in literature analysis on teaching moduls.

**Key words:** correlation, intertextuality, comparative approach, semiosphere.