

ZBORNIK RADOVA
AKADEMIJE UMETNOSTI

7



2019

**Zbornik radova Akademije umetnosti / Collection of Papers of the Academy of Arts
Univerzitet u Novom Sadu / University of Novi Sad
Akademija umetnosti / Academy of Arts
Centar za istraživanje umetnosti / Centre for Research in Arts
Novi Sad
2019.**

**Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief
dr Nataša Crnjanski**

Uredništvo / Editorial Board

dr Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Manojlo Maravić, dr Dragan Stojmenović

Međunarodno uredništvo / International Editorial Board

dr Günter Berghaus (University of Bristol, United Kingdom), dr Tatjana Marković (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Austria), dr Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr Boris Senker (Svečilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevaki (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece)

Sekretarica / Secretary

MA Ivana Nožica

Recenzenti / Reviewers

dr William Teixeira (Federal University of Mato Grosso do Sul, Brazil), dr Tatjana Marković (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), dr Milena Dragičević Šešić (Univerzitet umetnosti, FDU Beograd), dr Sanja Radinović (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Jelena Jovanović (Muzikološki institut SANU), dr Marija Dumnić Vilotijević (Muzikološki institut SANU), dr Lana Paćuka (Univerzitet u Sarajevu, BiH), dr Danijela Zdravić Mihailović (Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Dijana Metlić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Marina Milivojević Madarev (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Amra Lafitić (Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije Beograd), mr Miloš Zatkalik (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), mr Miroslav Mušić (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Aleksandra Đurić Bosnić (Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski“, Novi Sad), Vladimir Mitrović (Muzej Savremene umetnosti Vojvodine), dr Radovan Popović, dr Bogdan Đaković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti), dr Srđan Teparić (Univerzitet umetnosti, FMU Beograd), dr Kristina Planjanin-Simić (Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Kikinda), dr Milan Milojković (Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti)

Adresa uredništva / Editorial Office Address

Dure Jakšića 7

21000 Novi Sad

E-mail: zbornik.auns@uns.ac.rs

akademija.uns.ac.rs

SADRŽAJ / CONTENTS

Uvodnik / Preface _____ 6 / 7

REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

Dragan Stojmenović

O pokušajima letenja iznad – intervju sa profesorom Petrom Marjanovićem _____ 8

On the Attempts to Fly Beyond – An Interview with Professor Petar Marjanović _____ 8

TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI / THEORY AND HISTORY OF ARTS

Irina Subotić

Research on the Avant-garde(s). Case Study: Zenitism and the Central European Contacts _____ 18

Apstrakt: Istraživanje avangarde. Studija slučaja: Zenitizam i centralnoevropski kontakti _____ 31

Dušica Dragin

Pravo na kulturu ili pravo na razvoj kulturnih potreba _____ 32

Abstract: The Right to Culture or the Right to Develop Cultural Needs _____ 46

Željka Jungić

Virtuelna priča u slici Povratak II Velimira Iliševića _____ 47

Abstract: A Virtual Story in the Velimir Ilišević's Painting Povratak II _____ 61

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

Olguta Lupu

The Symbiosis between Tradition and Modernity in the Works of Tiberiu Olah and Anatol Vieru _____ 62

Apstrakt: Simbioza tradicije i savremenog u delima Tiberiu Olaha i Anatola Vierua _____ 78

Nikola Komatović

- A Hypocrite Called Rameau? Thoughts on the Similarities and Differences in the Treatment of Enharmonic in Rameau's Theories on Harmony vs. his Practice in his Harpsichord Compositions* _____ 79

- Apstrakt: Licemer zvani Ramo? Razmišljanja o sličnostima i razlikama u tretmanu enharmonije u Ramoovim teorijama o harmoniji nasuprot njegovim postupcima u kompozicijama za čembalo* _____ 89

Anastasia Hasikou

- Social and Musical Impact on Cyprus as British Colony: A Historic Overview* _____ 90

- Apstrakt: Društveni i muzički uticaj na Kipru kao britanskoj koloniji: istorijski pregled* _____ 103

Milan Milojković

- Kamerni orkestar Akademije umetnosti u periodu 1982-1992* _____ 104

- Abstract: Chamber Orchestra of the Academy of Arts in the 1982-1992 period* _____ 119

Monika Novaković

- Balkan Ekspres miks Zorana Simjanovića: status pesme između arhivske i originalne muzike za film* _____ 120

- Abstract: Zoran Simjanović's Balkan Ekspres Mix: The Status of a Song Between the Archival and the Original Film Music* _____ 132

Dejan Petković

- Elementi folklorne muzike u pesmama „Bitlsa“* _____ 133

- Abstract: The Elements of Folklore Music in the Songs by The Beatles* _____ 146

TEATROLOGIJA / THEATROLOGY**Jasna Žmak**

- Lingvistika, poetika, kazalište i drama* _____ 147

<i>Abstract: Linguistics, Poetics, Theater and Drama</i>	157
--	-----

GRAĐA I PRIKAZI / MATERIAL AND REVIEWS

Siniša Vidaković

<i>Svetско bijenale studentskog plakata – studija slučaja</i>	158
<i>Abstract: The World Biennial of Student Poster – A Case Study</i>	169

Kristina Planjanin Simić

<i>O muzičkim hronikama iz Banata Eudena Činča</i>	170
<i>On Music Chronicles from Banat by Eugen Cinci</i>	170

Jovana Marčeta

<i>Svenka Savić: Erika Marjaš</i>	173
<i>Svenka Savic: Erika Marjas</i>	173

Svetlana Đačanin

<i>Dunja Njaradi: Knjiga o plesu. Tradicije, teorije i metodi</i>	176
<i>Dunja Njaradi: The Book on Dance. Traditions, Theories and Methods</i>	176

IN MEMORIAM

<i>Dorina Radičeva</i>	178
------------------------	-----

<i>Pregled važnijih dogadaja u školskoj 2017/2018. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredio Milan Petrović)</i>	180
<i>An overview of the most important events in the academic year of 2017/2018 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Milan Petrović)</i>	180

Biografije autora / Biographies of authors	198
---	-----

Uvodnik

Jezik umetnosti je neizbežno heterogen, kaže Jurij Lotman. Konsekventno, i njegove refleksije su heterogene, odnosno metajezik umetnosti koji, ako nastoji da o umetnosti govori, mora biti spreman da se menja, baš kao i umetnost sama. Na to vrlo jasno ukazuje i ističe autor poput Artura Dantoa – da nešto može biti jedino shvaćeno kao umetnost uz pomoć teorije umetnosti – dajući metajeziku umetnosti i odgovornost, ingerenciju, ali i moć da *se menja*, kao i *da menja*, što, izvesno, drugi autori povremeno zanemaruju. Tako se negovanje metajezika umetnosti pokazuje kao nužnost, kao potreba umetnosti, a ne kao njena uobičajeno shvaćena konsekvenca.

U godini u kojoj Akademija umetnosti u Novom Sadu proslavlja 45 godina svog postojanja, časopis *Zbornik radova Akademije umetnosti* doseže svoj sedmi broj, i kroz nekoliko tekstova, osvrće se na značajne osobe, ansamble i događaje koji su obeležili deo njene prošlosti. Radovi renomiranih naučnika i umetnika, kao i mlađih autora, raspoređeni su u šest rubrika i obuhvataju najrazličitije teme, od radova iz oblasti istorije umetnosti, kulturoloških i teatroloških istraživanja, preko studija u kojima su ispitivani dihotomijni odnosi: tradicije i inovacije, folklora i modernog, politike i muzike, dijegeetskog i nedijektegetskog; pa sve do istoriografskih i faktografskih radova, kao i prikaza recentnih publikacija.

Glavna poruka ovog broja jeste da, bez obzira koliko smo u prošlosti nasledili načine razmišljanja o umetnosti i koliko god da smo tu misao fundirali i kanalisali u teorijske pravce, uvek ćese izroditii ona drugačija i osvežavajuća, u isto vreme i intrigantna i avangardna, *differentia specifica*, koja iz tog rakursa iskače. Shodno tome, nastajaće neke nove refleksije umetnosti, koje ćemo, nadam se, na ovom mestu uvek moći da čitamo.

dr Nataša Crnjanski, urednica

Preface

The language of art is inevitably heterogeneous, says Yuri Lotman. Consequently, its reflections are also heterogeneous, that is, the meta-language of art, if seeks to speak of art, must be ready to change, just like the art itself. This is very clearly indicated and emphasized by Arthur Danto – something can only be understood as art with the help of art theory – giving the meta-language of art responsibility, authority, as well as both the power *to change itself* and *to change*, which, surely, some authors ignore. Thus, cultivating the meta-language of art shows itself as a necessity, exigency of art, and not as its usually understood consequence.

In the year in which the Academy of Arts in Novi Sad celebrates 45 years of its existence, *Zbornik radova Akademije umetnosti* [Collection of Papers of the Academy of Arts] reaches its seventh issue, and in a few articles recalls important persons, ensembles and events that marked a part of its past. The works of renowned scientists and artists, as well as younger authors, are divided into six sections and cover the most diverse topics in the field of art history, cultural and theater researches, through studies in which dichotomous relations are explored: tradition and innovation, folklore and modern, politics and music, diegetic and non-diegetic; to historical and factual works, as well as the reviews of recent publications.

The main message of this issue is that, no matter how much we have previously inherited the ways of thinking about art, and how much we have theoretically funded and channeled that thought, there will always appear a different and refreshing one, at the same time intriguing and avant-garde, *differentia specifica* that stands out. Consequently, some new reflections of art will be emerging, about which we could hopefully read here.

Nataša Crnjanski, PhD, Editor-in-Chief

Dragan Stojmenović
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Dramski departman
Srbija

UDC: 792.071.1:929 Marjanović P.(049.53)
doi:10.5937/ZbAkUm1907008S

O pokušajima letenja iznad

/Razgovor sa profesorom Petrom Marjanovićem/



Profesor dr Petar Marjanović

Prvi jutarnji časovi u toku studiranja na Akademiji, u mnogim prilikama, odvijaju se u polupospanom stanju studenata glume koji su do kasnih sati prethodnog dana posvećeno radili na svojim bavezama. Jedan takav jutarnji čas iz teorije trebalo je da počne. Vrata učionice su se otvorila i pred nama se, odmerenim korakom, pojавio profesor. U ruci je nosio čašu vode, elegantno je stavljajući na katedru. Bez podsetnika, sa jasnim konceptom časa u svojoj glavi, počinjao je predavanje. Mnoštvo teorijskih informacija uzbudljivo je povezivao sa primerima iz pozorišne prakse. Čas se pretvarao u nastavnu avanturu koja nas je toliko zaokupljala da smo svi, u najkraćem roku, sto posto bili probudeni. Osećaj studenta koji željno iščekuje novi čas Istorije jugoslovenske drame i pozorišta, kod profesora Petra Marjanovića, privilegovan je doživljaj koji definiše dimenziju akademskog nivoa studiranja. Svoje izlaganje profesor je, nakratko, prekidao samo odmerenim gutljajem vode, koja ga je, čini se, još više bistrila u misiji prenošenja tajni nauke o dramskim umetnostima na generacije svojih studenata.

Upravo o tim tajnama razgovaramo sa profesorom koji, verovatno sa ponosom među mnogobrojnim priznanjima i nagradama, nosi i titulu – omiljeni.

* * *

- *U monografiji povodom tridesetogodišnjice Akademije umetnosti evocirali ste događaje u kojima ste bili učesnik u organizaciji konkursa za izbor prvih profesora glume i režije na Dramskom odseku. Osrvnite se, posle distance odpetnaest godina, na taj neobično važan momenat u istoriji naše institucije, u svetu 45 godina Akademije umetnosti.*

U sećanju na izbor profesora za predmete Gluma (za drugu generaciju studenata glume na srpskom jeziku) i Režija (za prvu generaciju studenata režije), posvetiće manje prostora zbivanjima koja sam pokrenuo i detaljno ih opisao u monografiji posvećenoj tridesetogodišnjici rada Akademije umetnosti u Novom Sadu. Podsetiće samo na suštinu problema koji su, tokom kasnog proleća 1976. godine, podstakli na akciju koja je dovela do novih pogleda na kadrovska rešenja za glavne predmete Dramskog odseka.

Reč je o činjenici da su od prvog dana rada Muzički i Likovni odsek Akademije umetnosti angažovali za profesore glavnih predmeta umetnike visokog ugleda: za izvođenje nastave na Grupi za klavir Evgenija Timakina, profesora Centralne muzičke škole Moskovskog konzervatorijuma *P.I. Čajkovski*, na Podgrupi za violinu Marinu Jašvili, profesora Moskovskog državnog konzervatorijuma *P. I. Čajkovski*, a uz njih i više poznatih umetnika sa Mladenom Jaguštom (Dirigovanje) na čelu. Prvi nastavnici u stalnom radnom odnosu na Likovnom odseku bili su nesporno značajni umetnici: redovni profesor Milivoj Nikolajević za predmet Crtanje i vanredni profesori Boško Petrović za predmet Slikanje i Jovan Soldatović za predmet Vajanje.

U to vreme na Dramskom odseku kao gost-profesor bio je angažovan reditelj Milenko Maričić da vodi glavni predmet Gluma prvoj generaciji studenata glume na srpskom jeziku (asistent glumica Ana Jajčanin-Cvijanović, saradnik glumac Stevan Šalajić), dok je Glumu na mađarskom jeziku (studenti će biti primani svake druge godine) vodio poznati glumac Laslo Pataki. Maričić je tada, u stalnom radnom odnosu, predavao glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. U razdoblju od januara do juna 1975. godine uspešno je završio program prve godine studija sa osmoro studenata glume (sa Miodragom Petrovićem na čelu) primljenih na prvom konkursu Dramskog odseka Akademije umetnosti. U drugoj polovini maja 1976. saznao sam da se razmišlja o mogućnosti da se i za drugu generaciju studenata glume pozove gost-profesor sa beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti, reditelj Miroslav-Minja Dedić. To je značilo da naš Dramski odsek postaje filijala prestoničke škole za glumce, sa

svim posledicama koje iz takvog odnosa nastaju. Da nevolje stižu u jatima potvrdila je vest da su na tri dana pre završetka prvog konkursa za profesora režije (gde će studenti režije biti primani svake druge godine) stigle samo dve prijave kandidata skromnih sposobnosti. To je bio uznemirujući znak. Razgovarao sam sa dekanom Rudolfom Bručijem i šefom Dramskog odseka dr Božidarom Kovačekom. Pragmatični i ambiciozni dekan i oprezni i zatečeni šef Dramskog odseka prihvatali su predlog da se na saradnju pozovu istaknuti umetnici Branko Pleša (predavao bi glavni predmet Gluma) i Boro Drašković (predavao bi glavni predmet Režija). Čelnicima Akademije činilo se prirodnim da mi povere zadatak da privolim Plešu i Draškovića da prihvate poziv i pomognem da njihove prijave za konkurs stignu u zakonskom roku.

Danas mi se čini jednako važnim to što su i Branko Pleša i Boro Drašković postali uvaženi profesori koji su izveli više generacija uspešnih glumaca i reditelja i što su označili visoku meru vrednosti kandidata (koja je do danas najčešće poštovana) kao uslov da bi bio izabran za profesora Glume i Režije na Dramskom odseku Akademije umetnosti u Novom Sadu.

- *Koje su bile osnovne ideje i specifičnosti u pedagoškoj doktrini prvih profesora režije i glume, pre svega, emeritusa Bore Draškovića i doajena glume, profesora Branka Pleše?*

Boro Drašković je u više prilika isticao da je na novosadskoj Akademiji umetnosti dobio priliku da predaje režiju na način na koji je mislio da bi to trebalo činiti. Pošao je od stava da je moderna režija nedeljiva: ne može se pozorište potpuno odeliti od filma, film od televizije, televizija od radija. Uzori su mu bili Orson Vels (Welles), Ingrid Bergman, Piter Bruk (Brook) i Andžej Vajda (Wajda). Prvo predavanje kojim je Piter Bruk svečano otvorio prvu katedru intermedijalne režije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu bilo je, ne samo po Draškovićevom mišljenju, „vrsta simbola i putokaz.“

Tokom priprema za prijemni ispit i tokom ispita (bio sam član komisije za prijem), uprkos njegovim uspesima u pozorištu (*Prljave ruke* Sartra, *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića) i filmu (*Horoskop*) bio sam zadriven temeljnošću i raznovrsnošću njegovih znanja ne samo o pozorištu, filmu, televiziji i radiju nego i drugim umetnostima, životnim iskustvom i inteligencijom. Već tokom prve godine bilo je jasno da rad u četiri medija zahteva naglašeno veliko angažovanje i profesora i studenata i pojačano vezivanje teorije i prakse. Zato se deo nastave intermedijalne režije odvijao i u prostorima stvarnog života (kuhinji restorana „Staro zdanje,” poljoprivrednom dobru, sudnicu, zatvoru, vojnog garnizonu, prosekturni, neuropsihijatrijskoj klinici u Vršcu i Institutu za nuklearne nauke „Vinča“). Stručni znalci u tim institucijama upućivali

su studente u njihove organizacijske i stručne mehanizme. Stečena iskustva studenti prenose u prikazivačke etide u svim medijima. Sećam se da je Drašković imao za ove „izlete” izvan prostora zdanja Akademije bezrezervnu podršku dekana. Šef Dramskog odseka oprezno je pratio šta se dešava, tim pre što su „izleti u život” iziskivali posebne troškove, dok su umereni konzervativci u kolegijumu profesora pojedine posete opservirali i sa komične strane. Glavni zadatak svakog studenta u prva četiri semestra bio je da izaberu priču i da u neprestanom preoblikovanju kroz sva četiri medija razmišljaju o njoj (pripremni rad na izvornom tekstu u svim medijima). Uvek ista glumačka podela produbljivala je saradnju sa rediteljima i upućivala na obostrano korišćenje osobenih sredstava u svakom od medija. Podrazumevala se saradnja sa scenografima, kostimografima, kompozitorima scenske muzike i rad sa pojačanim stepenom napetosti na kompoziciji celine. A scenski prostor postalo je gotovo celo zdanje Akademije i njen živopisni vrt. Draškovićev saradnik u prva četiri semestra bio je reditelj Radoslav Lazić.

U šestom semestru Drašković, možda prvi u svetu, formira istovremeno i zajedničku klasu Grupe za intermedijalnu režiju i Grupe za glumu. Budući glumci i reditelji prolaze kroz svoje izvorne programe, ali i radu u zajedničkoj multimedijalnoj klasi – u neprestanom prožimanju elemenata različitih medija koji reditelji i glumci zajednički prolaze. Reditelji osnovne elemente glumačke psihotehnike otkrivaju u vlastitom telu i glasu, a glumci prateći osnovne probleme režije postaju svesni da ne oblikuju samo dramski lik, nego i celinu predstave. Kad su studenti na trećoj godini počeli da rade dokumentarne i kratke igrane filmove, nastavio sam da pratim samo rediteljsko postavljanje pozorišnih jednočinki i glumačka ostvarenja u njima. Rad Draškovićeve multimedijalne klase tad je postao javan. Pored profesora i studenata drugih klasa, na ove ispitne predstave pozivani su i predstavnici šireg kruga kulturne javnosti, ne samo iz Novog Sada, sa željom da se čuje kritička reč o viđenom. Tu počinju moje nedoumice, koje učvršćuju i zbivanja posle diplomskih predstava na kraju četvrte godine (sabiranje svih stečenih znanja i iskustava, glumci su obavezni da ostvare i jedan samostalni glumački zadatak, a reditelji pišu poslednji pismeni rad sa temom iz glumačkog delokruka i glume u jednom od medija po sopstvenom izboru). Sve predstave koje sam pratio ocenjivane su najvišom ocenom, razgovori posle predstave ličile su na nadmetanje u pohvalama (prednjaci su gosti). Činjenica da je pojedinim studentima diplomska predstava bila najbolja koju su ostvarili u sledeće četiri decenije rada u pozorištu, upućuje me na razmišljanje o prenaglašenom učešću profesora i njegovih saradnika u oblikovanju detalja pojedinih predstava. Koliko je rad na multimedijalnoj klasi bio naporan, svedoči podatak da je na ovoj i tokom sledećih klasa Drašković promenio više saradnika (Aleksandra Nikolić, Haris Pašović, Đerđ Hernjak, Nikita Milivojević, Ivana Vujić, Gordana Pavlov, Milan Duškov, Marijana

Prpa). Te predstave bile su školski zadatak, ali su one najbolje bile očito usmerene ka uspesima na prestižnim pozorišnim festivalima.

Temeljno obavešteni Drašković upućivao je svoje studente ne samo na klasična dela Stanislavskog, Ejzenštajna (Eisenstein), Artoa (Artaud), Brehta (Brecht), Grotovskog (Grotowsky), Tarkovskog i svog profesora dr Hugo Klajna, verujući da su, u nedostatku većeg broja udžbenika režije, navedene knjige temelj koji pouzdano otvara put do neograničenog broja drugih.

Na kraju odgovora o uspešnom pedagoškom radu Bore Draškovića, podsetiće da sam se posle šesnaest godina rada u svim žirijima kad je Boro Drašković primao ili se oprštao od svojih klasa reditelja i glumaca, zbog nemogućnosti da uskladim terminе svojih obaveza na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (gde sam od 1992. bio u stalnom radnom odnosu) i termina prijemnih ispita na multimedijalnoj klasi glume i intermedijalne režije, zahvalio svom briljantnom kolegi i prijatelju na daljoj saradnji.

* * *

Ličnost sa najvećom umetničkom harizmom među profesorima Dramskog odseka, od osnivanja Akademije umetnosti do naših dana, bio je prekretnički glumac srpskog pozorišta u razdoblju posle Drugog svetskog rata, Branko Pleša. Ta harizma pratila ga je od glumačkih ostvarenja posle njegovog prelaska iz Splitskog u Jugoslovensko dramsko pozorište (Mira Stupica, 1951: „Branko je sigurno u tom trenutku bio najlepši, najveći i najmoderniji glumac velikog i divnog ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta“). Bio je glumački idol i mladih glumaca (naročito posle uloga Puceljskog u drami Marijana Matkovića *Na kraju puta*, Markiza Poze u *Don Karlosu* Šilera /Schiller/ i Ivana Karamazova u dramatizaciji romana Dostojevskog *Braća Karamazovi*, sve tri u razdoblju 1955/7). Divljenje, katkad i neuobičajeno, dolazilo je i od velikih glumaca poznatih po škrtosti u pohvalama (Zoran Radmilović, 1969: „Glumca Branka Plešu obožavali smo do imbecilnosti“).

O tome kako je prva generacija Plešinih studenata glume doživelu svog profesora i njegov metod rada postoje mnoga pisana i izgovorena sećanja. Počeću s izabranim saznanjima najupečatljivijeg svedoka: „Prilikom prvog susreta sa profesorom Plešom bio sam impresioniran njegovom blagošću, valcerskim ritmom njegovih dugih rečenica, melodijskom nijansom izražaja.“ Utisci se tokom studija produbljuju: „Zapanjivala me je žestina, veština, dubokounost, brižnost i trpeljivost“ koja je izvirala „iz neiscrpnog zdenca ljubavi mog profesora za nas studente, nestrpljive i neveštice.“ Kad danas pokušava da odgovori šta je suštinska vrednost pedagoškog umeća njegovog profesora Pleše, odgovor Radoslava Milenkovića je: *visok nivo zahteva*. To je bilo prirodno očekivati od ličnosti koju krase „zapanjujući stepen i širina obrazovanja, poliglotsko izvorište njegovog proučavanja u život, gospodstvena gipkost duhovne i telesne navežbanosti,

nenađmašno tehničko umeće govora, kretnje i svih ostalih elemenata glumačke veštine, strasno razbuktana mašta, potpuna posvećenost svom zvanju, glumca, reditelja i pedagoga. „Sve to što je pet generacija Plešinih studenata tokom dva desetleća videlo i čulo, neposredno i uživo, bila je bescena povlastica.

Bio sam u komisiji (Ana Jajčanin Cvijanović, Branko Pleša i ja) koja je davala završne ocene na prvoj godini predmeta Gluma. Sat pre početka ispitne predstave sedeli smo u tad praznoj prodekanskoj sobi. Te godine gledao sam ceo program kolokvijuma na kraju prvog semestra njegove klase, ali sam osetio potrebu da pitam gospodu Anu kako su tekli Plešini časovi tokom prve godine rada. Pleša, koji je imao nesvakidašnji smisao za humor, krenuo je „uplašeno” da napusti učionicu, ali je na naše uzvike zadržavanja iznenada napravio, na jednoj nozi, kružni okret oko sopstvene ose i u znak „predaje” vratio se u svoju fotelju. „Ja mislim da bi na našoj klasi ovako veštu piruetu mogla da izvede samo Gordana Đurđević”, nasmejala se gospoda Ana. Iz njenog daljeg izlaganja, prekidanog mojim verovatno često dosadnim potpitanjima i Plešinim upadicama posle Aninih pohvala (najčešće ‘Ne preterujte!’), danas pokušavam da po sećanju ponovim neka od zapažanja Ane, i Plešine i svoje komentare. Pri tom imao sam u svesti da je Plešu prvi u tajne glumačkog rada upućivao reditelj Tomislav Tanhofer u Splitskom pozorištu, u čijim je režijama u Jugoslovenskom ostvario neke od svojih najboljih uloga, da je video predstave najboljih svetskih reditelja i glumaca, da je među mnogim knjigama kojima se često vraćao bila i *Etika Stanislavskog*.

Voleo je smeh u učionici („Bez radosti nema stvaralaštva. Smeh oplemenjuje i opušta“) i pristojnost u ophođenju. Naučio je studente da ustaju kad bi gospoda Ana ulazila u učionicu. Mislio je da su neki od preduslova za bavljenje glumom etika, samokontrola i korektno ponašanje prema drugima na sceni. Poučna su delikatnost i strpljenje kojima ih je glumački „otvarao.“ Čas je počinjao i završavao se pozivom na temeljan rad ka cilju: harmoničnost tela, glasa i misli i stalno druženje sa knjigom. Nije prihvatao delimična rešenja. Nije priznavao povlačenje posle prvog neuspeha. Kad bi osetio da se javljaju emocije i želja za igrom, podsticao je borbu: „Za mnom, junaci!“ Bez obzira na saznanje da svi nisu i neće biti na sceni jednaki, svima je davao jednaku šansu da se iskažu na ispitnim predstavama.

Kad se u junski sutan završila ispitna predstava uz bučan aplauz, Komisija se povukla i Pleša je Ani dao reč da iznese svoje utiske i predloži ocene. Zbog prostora koji imam na raspolaganju reći ču samo suve brojeve njenog predloga: gospoda Ana predložila je devet devetki i jednu desetku (visokom, lepom momku, naglašene uljudnosti). „Doktore, tako me je Pleša zvao svih godina našeg zajedničkog rada i prijateljstva, vi ste na redu.“ Izložio sam najsažetiju ocenu predstave i pre ocene glumačkih ostvarenja zamolio gospodu Anu da mi obrazloži jedinu desetku u svom predlogu. „Ja sam bila na

svim časovima u oba semestra. On nije propustio nijedan, uvek stižući prvi na nastavu. Čim bi stigao neko od kolega, zamolio ga je da nameste strunjače, praktikable i svu rekvizitu potrebnu za prvi čas. Uvek bi prvi naučio tekst za nastavu, uvek je obrijan, čist i prikladno odeven. Prema koleginicama se ponaša sa drugarskim poštovanjem i ne zloupotrebljava simpatije koje mu dve od njih ne skrivaju.” Pogledao sam u Plesu koji je nepogrešivo osetio da će moje sledeće pitanje biti (a gluma?) i zamolio me da predložim i obrazložim svoje ocene. Danas ih svodim samo na brojeve: tri devetke, šest osmica i jedna sedmica (Aninom desetkašu). Pleša je mudro rešio ovu dvoumicu: „Mislim da je rano da već na prvoj godini pravimo razlike u ocenjivanju (radi mira u kući), iako je jasno da svi nisu jednaki. Teško je u nepredvidljivoj budućnosti predviđati njihove glumačke karijere. Neće svi biti jednakе sreće. Naša je obaveza da im pomognemo da pripreme svoj dar za glumačku karijeru i damo im bazu. Za ostalo se moraju izboriti sami. Danas možda nije pravedna, ali bi bila korisna naša odluka da svi na klasi dobiju istu ocenu.“ Tako je i bilo.

- *Možete li da izdvojite imena najboljih glumica, glumaca, reditelja i rediteljki iz generacija Akademije umetnosti kojima ste Vi predavali (1975-2004)? Kako su oni prolazili na ispit u Vašeg predmeta?*

U prvom trenutku mislio sam da izbegnem odgovor na ovo pitanje zato što mi iskustvo govori da je u mojim godinama prirodno da nepravedno zaboravim neko značajno i meni drago glumačko ili rediteljsko ime. Međutim, gotovo istovremeno, pomislio sam na bescena zadovoljstva koja su mi više od četiri desetleća darovali svojim ostvarenjima na profesionalnoj sceni moji negdašnji studenti. I evo mog odgovora, uslovjenog i hronološkim redosledom njihovog upisa na Akademiju umetnosti.

Najbolje glumice: Gordana Đurđević-Dimić, Jasna Đuričić, Branka Šelić, Radmila Tomović, Branka Katić i Nada Šargin. Najbolji glumci: Radoslav Milenković, Saša Torlaković, Boris Isaković, Srđan Timarov, Jugoslav Krajnov, Aleksandar Đurica i Igor Đorđević. Najbolji reditelji: Milan Belegišanin, Haris Pašović, Nikita Milivojević, Andraš Urban, Olivera Đorđević i Boris Liješević.

Na ispit iz Istorije jugoslovenske drame i pozorišta (polagao se dva puta, kao četvorosemestralni predmet, posle druge i posle treće godiine, a zatim, kao trosemestralni predmet, jednom posle treće godine) 95% studenata izlazili su sa tremom, ali i sa dovoljno znanja. Istina je i to da su taj ispit dugo odlagali i često im je bio i poslednji na studijama. A bilo je i primera da im je zeleno svetlo za izlazak na ispit, iako nisam bio strog profesor, otvorio moj odlazak sa Akademije umetnosti 2004. Godine. Od najboljih u potonjoj profesionalnoj karijeri, čija sam imena izdvojio u ovom razgovoru, dobili su, uz tri izuzetka, najvišu ocenu iz mog predmeta.

- *Mnogi diplomirani studenti zadržali su vezu sa Vama i kad su postali priznati umetnici, dolazili su kod Vas i konsultovali se sa Vama.*

Prirodno je da su u moj dom najčešće dolazili poslediplomci i doktorandi kojima sam bio mentor i da su te posete, sa većinom od njih, nastavljene i kad su postali profesori univerziteta, ugledni kritičari i bili na umetničkim i rukovodećim funkcijama u pozorištima i pozorišnim muzejima. Godinama posle diplomiranja posećivali su me reditelji, glumice i glumci i ja bih se često setio cinika La Rošfukoa (La Rouchefoucauld) da „ništa ne dajemo tako velikodušno kao savete.” Ogrešujući se o mnoge, ograničen prostorom koji imam, pomenuću samo dvoje: talentovanu i značajnu glumicu Radmilu Tomović, čije posete traju i danas, i inteligentnog i pragmatičnog reditelja Nikitu Milivojevića, koji se nije ustručavao da tokom pripremanja svojih pozorišnih projekata razgovara sa ljudima čiji mu saveti mogu biti korisni. U poslednjoj deceniji (kad veći deo vremena provodi u svom domu u Atini i gostovanjima na značajnim scenama širom Evrope) retko se viđamo.

- *Vaša karakteristika i kao dramaturga i kao teatrologa je istančana veština kojom uspostavljate ravnotežu između pozorišne teorije i prakse. Koliko je rad u svojstvu dramaturga u Srpskom narodnom pozorištu tome doprineo?*

Na Filozofskom fakultetu u Beogradu diplomirao sam na Grupi za jugoslovensku književnost i srpskohrvatski jezik, a poslediplomske studije filoloških nauka (književni smer) na Filološkom fakultetu u Beogradu. Rad u Srpskom narodnom pozorištu (od sezone 1969/70, do marta 1975) bili su moji „pozorišni univerziteti.” Gledao sam pojedine predstave više od deset puta (najčešće predstave Dejana Mijača i Dimitrija Đurkovića), prisustvovao probama za stolom, rasporednim, kontrolnim i generalnim probama, probama kostima, dekora i sceneske muzike, vodio konferencije za štampu pred svaku dramsku premijeru, pratio broj gledalaca (na dramskim predstavama otkupljenim za kolektive, fakultete i srednje škole i onih vrlo važnih – sa kupljenim ulaznicama na blagajni). Neka moja teatrološka saznanja liče na otkrivanje tople vode: dramski tekst je samo povod za stvaranje samostalnog umetničkog dela (pozorišne predstave) i jedan od manje-više ravnopravnih delova tog novog jezika pozorišta. Ali sam, bez lažne skromnosti, naučio da u pozorišnoj predstavi razlikujem stvarne doprinose pisca, reditelja i glumaca.

- *Šta možete da poručite novim generacijama profesora i studenata na pragu treće decenije 21. veka?*

Mogu da im poželim dobro zdravlje, sreću, trudoljubivost, radoznalost za nova saznanja i da ne prestanu sa pokušajima da „lete iznad”.

Mali podsetnik o Petru Marjanoviću

Profesor Petar Marjanović – dramaturg i teatrolog, rođen je u Beogradu gde je završio osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Beogradu (Grupa za jugoslovensku književnost i srpskohrvatski jezik), a poslediplomske studije završio je na Filološkom fakultetu u Beogradu, gde je odbranio magistarsku tezu i doktorsku disertaciju kod mentora Velibora Gligorića. U toku studija dobio je dve nagrade za književnu i pozorišnu kritiku (Brankovu nagradu Matice srpske 1957. godine i prvu nagradu na konkursu „Ateljea 212“ za amatersku pozorišnu kritiku 1958. godine za tekst *Koraci u drugojsobi* M. Pavlovića). Od 1970. do 1975. bio je dramaturg Srpskog narodnog pozorišta. Kao docent, vanredni i redovni profesor (1975–1991) i gost-profesor (1992–2004) predavao je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu gotovo trideset godina predmet „Istorijske jugoslovenske drame i pozorišta.“ Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu predavao je kao gost-profesor „Istorijske jugoslovenske drame i pozorišta“ 1979/80. i 1985/6, a od 1992. do penzionisanja 2001. kao redovni profesor u starnom radnom odnosu. „Uvod u teatrologiju“ predavao je kao redovni profesor od 1994. do 2001. godine, a kao gost-profesor do 2009/10. godine na magistarskim i master studijama Fakulteta dramskih umetnosti. Na Dramskom odseku Akademije umetnosti u Novom Sadu predavao je jedinoj generaciji poslediplomaca teatrologije „Uvod u teatrologiju“ (1996/7). Na Fakultetu dramskih umetnosti bio je šef Katedre za teoriju i istoriju, glavni urednik „Zbornika radova FDU“ 1997. i 1998. godine i nosilac naučnog projekta „Teatrološka i filmološka istraživanja.“ Prve književne radove objavio je kao student 1954. godine, a prve napise sa pozorišnim temama u novosadskoj „Našoj sceni“ 1958. Saradivao je u listovima i časopisima: „Savremenik“, „Delo“, „Letopis Matice srpske“, „Književne novine“, „Scena“, „Prolog“, „Pozorište“ (Tuzla), „Teatron“, „Politika“, „Teatar“ (Moskva), „Dijalog“ (Varšava) i dr. Od 1970. do 1974. bio je odgovorni urednik, a od 1975. do 1991. glavni urednik časopisa „Scena“. Od 1970. godine je član Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa Jugoslavije i član Međunarodnog udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa (AICT). Od 1980. do 1982. bio je stalni pozorišni kritičar lista „Politika“. Za scenu je priredio više dramatizacija: prozu M. Kundere *Simpozijum ili o ljubavi* (1970), *Roman o Londonu* M. Crnjanskog (1987) i *Očevi i oci* S. Selenića (1991); sa Vladom Popovićem sačinio je scensku panoramu *Novosadska promenada* (1973), izvedenu u režiji Dejana Mijača više od stotinu puta. Objavio je trinaest knjiga: *Pozorišne teme*, Beograd 1968; *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861–1868*, Novi Sad 1974; *Očima dramaturga*, Novi Sad 1979; *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, Novi Sad 1985; *O teatarskom delu Joakima Vujića*, (sa B. Kovačekom, D. Mihailovićem i D. Rnjakom), Novi Sad 1988; *Novosadska pozorišna režija 1945–1974*, Novi Sad 1991; *Crnjanski i pozorište*, Novi Sad –Beograd 1995; *Srpski dramski pisci XX stoljeća*, Novi Sad –Beograd 1997, Beograd 2000; *Pozorište ili usud prolaznosti*, Beograd 2001; *Mala istorija srpskog pozorišta XIII–XXI vek*, Novi Sad 2005; *Zapis teatrologa*, Novi Sad 2006; *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta – Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu 1861–1868*, Novi Sad 2009. Za štampu je priredio: *Anthology of Works by Twentieth Century Yugoslav Playwrights (selected and commented)*, I 1984, II 1985; *Posrbe* 1987, Beograd; *Komedije i narodni komadi XIX veka* 1987, Beograd; *Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944–1990)* 1990, Novi Sad; *Stevan Šalajić* 2001, Beograd; i *Dimitrije Đurković* 2007, Novi Sad. Autor je više tekstova o južnoslovenskom pozorištu i drami u *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Bordas,

Paris 1991. i *Larousse*, Paris 1998) i opsežnog teksta o pozorištu i drami u Jugoslaviji (Srbija i Crna Gora) u: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Routledge, London – New York, 1994); u *Istoriji srpske kulture* autor je teksta „Pozorište” – izdanje na srpskom 1994, češkom 1995, engleskom 1995. i 1999. Objavio je oko 400 članaka, ogleda, rasprava, studija i pozorišnih kritika. Učestvovao je na mnogim naučno-stručnim skupovima u zemlji i иностранству. Za svoj rad višestruko je nagradivan: četiri *Sterijine nagrade* (od kojih je jedna za naročite zasluge na unapređenju pozorišne umetnosti i kulture), *Velika plaketa sa poveljom Univerziteta umetnosti u Beogradu* 2003, *Lovorov venac Pozorišnog muzeja Vojvodine* za životno delo iz oblasti teatrolologije 2005, *Zlatna plaketa za životno delo Udruženja univerzitetskih profesora i naučnika Srbije* u Novom Sadu 2006.¹

¹ Podaci preuzeti iz *Enciklopedije Srpskog narodnog pozorišta 1861 – 1975 - ogledna sveska*. Novi Sad, 1975.

Irina Subotić
Professor emeritus
University of Novi Sad
Academy of Arts
Serbia

UDC: 070REVIJA“1921/1926“
7.038.53(497.1)
doi:10.5937/ZbAkUm1907018S
Original scientific paper

Research on the Avant-garde(s). Case Study: Zenitism and the Central European Contacts¹

Abstract: New and seminal approaches to the historical avant-garde have begun on the global level in the 1960s, continued and expanded particularly in the 1970s, with different, sometimes even radically opposite interpretations. The determination, meaning and importance of the avant-garde were very much the product of the great divides in world society at the time. Therefore, not all historical material was available for research, and important social context and political conditions could not be openly discussed and clearly emphasized everywhere. The end of the 20th century introduced new interests, new orientations and a general rejection of major leftist ideas, which the avant-garde had historically belonged to. Therefore it is not surprising that the decline of research in avant-garde movements did not bring about a comprehensive reading of various cultural, particularly leftist phenomena from the first half of the 20th century.

The case of the Yugoslav revue *Zenit* (Zagreb, Belgrade 1921–1926) and the entire movement of Zenitism had a particular social and cultural position. Completely marginalized and almost forgotten after World War II, it was only identified with the controversial personality of its founder Ljubomir Micić (1895–1971), considered in post-war Yugoslavia to be a nationalist and a conservative. Comparative studies of similar European avant-garde revues, their histories, objectives, poetics, manifestations and practices were leading in early 1980s towards a new, broader and much deeper reading of the *Zenit* revue and its significance for the Yugoslav cultural milieu of the 1920s. With various types of activities, a large number of collaborators and written manifestos with particular ideological determination, it became obvious that *Zenit* was not an isolated occurrence, but was very much connected to almost all progressive periodicals, intellectuals, writers and artists all over the world. It had a great humanistic, however utopian mission ahead: modernization of the entire society through the social role of international culture and art.

¹ The paper was presented at the *Day of Hungarian Science Literature Across Frontiers - Research Centre for the Humanities*, Institute for Literary Studies, Hungarian Academy of Sciences, November 21, 2018, Budapest.

Key words: Yugoslav avant-garde, Zenitism, Central European Avant-garde(s), international cultural links in the 1920s

It is common knowledge that the study of new avant-garde phenomena and movements of the early 20th century has never been straightforward or simple just as there has been no clear definition of avant-gardes: what is their chronological and formal framework; whether the term itself is adequate or what possible interpretations open up in the process. Different approaches, often opposing theories and contradictory views thus entwine to this day even among the foremost experts and researchers the world over. The widest accepted view is that of Peter Burger (1974) who claimed that historical avant-gardes focused their criticism on the prevailing situation in arts, aesthetics and society; that their ideas were progressive and free of national sentiment denying the autonomy of artistic and cultural institutions at the time of an advanced bourgeois society. The avant-garde is seen as the foundation of the new 20th century art; in its essences the syncretism of all creative potentials experimenting with new creative bases of importance for all subsequent paths in their development. Its political and sociological dimension may not be ignored either. The Russian avant-garde, for instance, was seriously studied by local researchers but for well-known ideological and political reasons. The relevant books were first published by experts in Europe and the United States of America after World War II. A somewhat better situation was in Hungary (Miklós Szabolcsi and Julija Szabo were among the first), Poland and Czechoslovakia to be joined later by their fellow researchers in Romania and Bulgaria. In Yugoslavia, too, the situation depended largely on individual views, a limited number of researchers, but also on political circumstances which, as if through a lens, refracted the attitude to avant-gardes. It is for this reason that my paper bears on a case-study of the magazine *Zenit* and Zenitism, an avant-garde movement in Yugoslavia no matter how this term (Yugoslavia) might have become questionable and a subject to dispute today when Yugoslavia exists no longer.

Let us remind ourselves: the current celebration of the 100th anniversary of the end of World War I in 1918 necessarily sheds light on the historical and political events which changed the map of Europe as well as its ideological, social and even cultural thought, and conduct in the broadest of terms. In the aftermath of that war four empires fell apart and numerous states came into being: some shrank, some swelled or united like the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (SCS) which in 1929 was renamed the Kingdom of Yugoslavia; after World War II it will change its name according to political ideas and circumstances: from the Federal People's and Socialist to Federal Republic, until one day, in February 2003, that name, together with the state as a whole, became part of history as a result of bloody fratricidal wars in the 1990s.

Looking at its philosophical, theoretical stand and disposition, *Zenit*, with its subtitle *International Review for Arts and Culture* (subsequently „for new art“),² an expressionist, Pan-Slavic, one might say Nietzschean magazine, had an ambitious program and set out to justify its name symbolically and practically. It was launched in Zagreb by the then young actor, poet and critic, a graduate of the Faculty of Philosophy, Ljubomir Micić (1895-1971), previously forcibly drafted into the Austrian armed forces in 1914 from which he saved himself by, in his own words, „faking insanity.“ This statement entailed serious consequences as his numerous critics and people who thought differently would misuse his testimony.

Defined as „an abstract meta-cosmic expressionism,“ *Zenit*, from its very first programmatic text³ in its first issue of February 1921, disseminated the ideas of pacifism – markedly anti-war mood and South Slavic brotherhood and cooperation the world over, especially among the young generations, primarily in Serbia, Croatia and Slovenia. It advocated agonistically absolute creative freedom and at the same time, the introduction of social themes and new forms of socially useful and responsible creativity. It propounded revolutionary views under the clear influence of the ideas of the October Revolution – Lenin’s, Lunacharsky’s and Trotsky’s (their works can be found in the early *Zenit* issues). Due to its feistiness and progressive conceptions it was rated as one of the most influential European magazines of the time. Likewise, with its openly critical views, resolute resistance to the relapses of traditionally organised institutions, and values of the bourgeois society, the magazine uncompromisingly, vociferously and sarcastically settled the score with many issues of the then local politics, culture and arts and thereby with some prominent and undisputable arbiters such as the writer Miroslav Krleža, Stjepan Radić, a representative of the Croatian part of the government, or Bogdan Popović, professor at the University in Belgrade. These challenges and vehement reactions will affect the whole life of Ljubomir Micić and the fate of Zenitism in the broadest of terms: flight from Zagreb to Belgrade in 1923 and then from Belgrade to Paris in 1926. Making due allowances, this is still the case!

After, a markedly expressionist key amalgams begin to emerge in Zenitism (Micić calls them synthesis and reincarnation) of primarily futurists’ exultation over progress, movement, dynamism, machinism and freedom of expression. At the same time we see an almost anarchic rebellion conducted by means of a „poetic Dadaist-constructivist technique“ (Vučković, 1986: 33). In *Zenit* we find radical philosophical and programmatic texts, manifestoes,⁴ poems, criticisms, multi-genre and inter-media creations and visual works related to expressionism, futurism, Dadaism, Surrealism, Suprematism, Constructivism, Neoplasticism, Purism, and abstraction. There are frequent

2 Zagreb, February 1921 – Belgrade, December 1926; in all 43 issues.

3 Ljubomir Micić, „Čovek i umetnost“ (Man and Art), *Zenit*, Zagreb 1921, No. 1, p. 1-2.

4 Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma* (Zenitist Manifesto), June 1921.

contributions on topical production, social and political issues. *Zenit* is interested in architecture, music, theatre, applied arts, including fashion, and new technological and scientific achievements – railway, airplanes, electricity, radio, telegraph, Nikola Tesla in particular. Micić's attitude to film, a new art, was specific: „By incorporating the spirit of film in his own creative opus, he translated into life one of the key avant-garde postulates: obliteration of the boundaries between elite and popular culture, the institutions of art and practical life. Even more than that, he saw Zenitism as a film of a ‘literary movement and spiritual revolution’“ (Metlić, 2018),⁵ as he called a published chronicle of his activities.

For propaganda purposes and in its own defence, *Zenit* uses documents: different artefacts, posters, leaflets, letters, photographs, court records and newspaper articles. Polemics, puns and slogans are a part of an impressive and compelling strategy supported by ingenious typographical solutions in the magazine and other Zenitist publications. In 1926, however, one senses the fatigue: élan fades away, the number of associates dwindles down; Zenitism becomes a part of a historical movement rather than a view towards the future.

Zenit international cooperation is impressive: the exchange of publications, texts, letters, ideas, reproduction plates, photographs and even works of art, was incredibly intensive especially if one bears in mind the means of communication of the time. Across Europe and particularly Paris and Berlin as European centres where the majority of creative individuals lived and worked and where many new ideas were born, *Zenit* established contact from Baltic countries to South America and even Japan and the United States of America. The original concept of *Zenit* program: to be national and international, presumed equitable participation of not only young but also highly prominent creative minds supporting progressive Europe and the world as a whole regardless of class, generational, national, stylistic, linguistic and other differences. *Zenit* thus insists on the importance of both the creative effort in the Balkans, but also that of others all over Europe, particularly in the Slavic and geographically close environment: from Hungary to Czechoslovakia to Poland, from Bulgaria to Romania to Russia. Although he published works of Russian prosaists and poets (Yesenin, Mayakovski, Blok, Khlebnikov, Parnakh *et al.*) from the very beginning, i.e. as of 1922, Micić and his wife Anushka also maintained contact with representatives of the so-called Russian Berlin: Ilya Ehrenburg and Lazar El Lissitzky whom he had met in Berlin. On that occasion Micić also met many other painters, printmakers, sculptors, philosophers, critics, poetry and prose writers, and actors. The peak of *Zenit* publishing policy was the so-called *Ruska sveska* (*Russian Notebook*, Nos. 17-18, October-November 1922), with a special cover by El Lissitzky done in the spirit of his *prouns*. For the first time

⁵ Dijana Lj. Metlić, „Ljubomir Micić i filmske teme u časopisu *Zenit*“ (Ljubomir Micić and Film Topics in the Review *Zenit*), *Zbornik Narodnog muzeja*, istorija umetnosti XXIII-2, Beograd, Narodni muzej, 2018, pp. 159–175.

in that double issue there was talk among the Yugoslav public about different aspects of the new Russian art: theatre, music, poetry, street performances, architecture with an emphasis on the social role of culture, and creativity in the broadest sense of the word. *Zenit* will apply this aspect largely at its next stage at theoretical and practical levels, particularly in contact with personalities and ideas related to Bauhaus. Micić engages in correspondence, publishes works, exchanges reproductions, buys or receives magazines and works by Vassily Kandinsky,⁶ László Moholy-Nagy,⁷ Walter Gropius, Theo van Doesburg, Hannes Meyer and others; he organises exhibitions, delivers lectures, holds soirées and opens his collection to the public.

Contacts established in Vienna between Hungarian Aktivists and Zenitists date back to the spring of 1921 when the exchange of texts and introduction of *Zenit* began in *Ma* (No.7). It carried Micić's poem *13* and a reproduction of Tatlin's *Sketch for the Monument to the Third International*, indicating that it had been taken over from *Zenit*. In return, in *Zenit* No.6 Boško Tokin introduces ideas of *Ma* and Kassák's *Poem 8* (*Zenit*, No. 22, 1923). We read about *Ma* activities again in Nos. 11 and 14, 1922. That same year the cover page of *Zenit* No. 15 featured Kassák's linotype, and his fundamental text *The Architecture of Picture* appeared in No.19/20. *Zenit* offers a great deal of important information about Hungarian books and reviews while the broad concept of both magazines with their socially committed views created enough room for shared ideas, maybe because both understood their status: the emigrant one among avant-gardists in Hungary and a highly marginalised one of Zenitists in Yugoslavia. *Zenit* writes very favourably about the Hungarian movement and singles out Endre Ady⁸ as a „titan“ of European poetry expressing highly effectively the tragedy of his people and the struggle of the modern man. *Zenit* writes also about Mihalyi Odön, Sándor Barta, Kohän, Janos Macza, Lajos Kudlák, and emphasizes in particular the importance of Lajos Kassák with whom Micić exchanged correspondence for many years even when both of them were living in Paris, but at that time the magazine *Zenit* belonged already in the past. Three Hungarian artists: Lajos Tihanyi, Laszlo Moholy-Nagy and Ladislav Medgyes displayed their work at the First *Zenit* Exhibition in 1924.

In addition to *Ma*, several other Hungarian magazines followed *Zenit* activities: *Akaszott Ember* identified it with Dadaism holding that it was influenced by bourgeois culture clichés, and *Magyar irás*, which published Zenitist works by Micić, Poljanski, Dundek and Živanović, pointed out at the humanistic principles of the Yugoslav movement and its unrelenting struggle for the new man and new culture. In its analysis

6 Micić has bought two works by Kandinsky for 5 dollars each, as stated in a letter preserved in Micić's bequest, now in the National Museum, Belgrade.

7 Three works by Moholy-Nagy were reproduced in *Zenit*, Nos. 19/20, 36 and 41, and the sculpture by Joszef Czaky in No. 9.

8 E. Ady's graphic portrait, done by L. Tihanyi, was in *Zenit Collection*, now in the National Museum in Belgrade.

of Zenitism *Napkelet*⁹ notes the differences distinguishing it from other new movements and, since it presents opposing views, relates it to activism and even anarchism.

The cooperation with Hungarian activists in Vojvodina in 1922 took many forms; it was also vulnerable because of their closeness to Dadaism which *Zenit* rejected. *Hírlap* came out in Subotica and *Út* in Novi Sad.¹⁰ That same year János Mester suggested – unsuccessfully – that the three magazines: *Ma*, *Zenit* and *Út* should come up with a synthesis of Hungarian Aktivists, Zenitism and avant-garde Vojvodina Hungarians.

Particularly intensive was the cooperation with Czech artists and magazines. One might begin by saying that Dragan Aleksić's Yugoslav Dadaism was „born“ in Prague in 1921 when as a student of philosophy and Slavonic studies he sent to *Zenit*¹¹ his manifestoes, poems, plays, dada essays on Kurt Schwitters (whom he had met in Prague) and Vladimir Tatlin. In 1921 in Prague, Branko Ve Poljanski and Aleksić participated in *Revolučna Scena* and founded *Zenit* Art Club as Karel Teige reported in newspapers *Čas*,¹² *Červen* and *Prager Presse*.¹³ When Teige drew a sign of equality between Zenitism and Dadaism, Micić responded in his Zenitist radio film *Šimi na groblju Latinske četvrti* (*Šimion the Latin Quarter Graveyard*)¹⁴ asking sarcastically whether Czech artists still imitated French Cubists.

Jaroslav Seifert translated for *Červen* Yvan Goll's poem *Paris brennt* published previously in *Zenit*, and in *Rovnost*¹⁵ wrote that *Zenit* championed pacifism, spiritual revolution and anthropocentrism. František Goetz (*Host*, No.1922/23) also wrote about *Zenit* as following in the steps of Marinetti and Apollinaire with elements of expressionism and social tendencies.

In its issues Nos. 6, 7, 8 and 9 in 1921 *Zenit* featured reproductions of young Czech artists around the leftist *Veraikon*, and accompanied them with a short text. The artists were members of the future *Devětsil*: K. Teige,¹⁶ J. Havliček, A. Hoffmeister, B. Piskač, A. Wachsmann and L. Süss.

Zenit carries poems from Jaroslav Seifert collection *Město v slzách* (*A Place in Tears*), Jiří Voskovec's intriguingly set 23^{oo} *HOD*, L. Dymeš, A. Soukop and K.

9 The author is Janos Macza, Nos. 13-24, 1922.

10 Micić's Manifestoes *Zenitizmus* and *Druga provala Vavara* (The second Burglary by Barbarians) were published in 1923.

11 As of No. 3, 1921. They were separated when Aleksić broke away and published the magazines *Yugo-Dada* and *Dada-Jazz*; in response, Poljanski issued his *Dada-Jok* and *Dada-Express*.

12 September 10, 1921; *Čas* wrote in a very positive way about *Zenit* on various occasions; the review *Červen*, No. 12, 1921, underlines *Zenit*'s resistance against Europe, its international character and the influence of German expressionism.

13 On August 22, 1923 writes about *Zenit*, No.21, and about Branko Ve Poljanski's and Marijan Mikac's books.

14 *Zenit*, No. 12, 1922.

15 November 29, 1921.

16 *Zenit*, No. 11, 1922 reproduced Teige's linoleum with Paris view.

Vanek. *Pàsmo* in Brno (Nos. 1, 4, 10, 1924/1925) also features comments on the *Zenit* revolutionary character and Jo Klek's „eclectic and romantic” works and the triple issue of *Wohnungs-Kultur*, also in Brno, translates Micić's text *Antisoziale Kunst muss vernichtet werden* (Nos. 6-8, 1924/1925). In 1927, among others, almanac *Fronta* translated into Czech Micić's *Manifest barbarima duha i misli na svim kontinentima* (*Manifesto to Barbarians of Spirit and Thought on All Continents*) and printed in French Poljanski's poem *Sing-sing nous montons Himalaya*. Micić sustains lively correspondence, partly preserved, with Teige, Artuš Černík, Voskovec, and Josef Čapek (February 2, 1924) who writes that he failed to organise the participation of Czech artists in *Zenit*'s international exhibition of new art in Belgrade in April 1924 for financial reasons. *Most*, *Česke Slovo*, *Narodni Listy*, *Tribuna*, *Rudé Právo*, *Prager Tagblatt*, and *Právo Lidu* wrote also about *Zenit*.

Financial difficulties also prevented Polish artists from joining the exhibition. In his letter written on the header of *Zwrotnica* magazine in Krakow, Tadeusz Peiper says that Polish artists have other commitments and lack funds necessary to transport their works to Belgrade, but that he nonetheless looks forward to a fruitful cooperation between Polish and Yugoslav magazines.

Micić was evidently familiar with avant-garde works by Polish artists but, since the situation was quite different as they cultivated authentic, radical constructivist orientation, any closer rapprochement with heterogeneous *Zenit* was not very likely. Nevertheless *Zenit* followed the developments around Warsaw's *Blok*, Krakow's *Zwrotnica*, *Nowey Sztuki Almanach*, presented books by Julian Przyboś, Jan Brzekowski, Jan Kurek, and Peiper, and carried his letter of congratulations in French on the occasion of the fifth anniversary of *Zenit* (No. 38, 1926). In it, Peiper says that he hates zenith just as he hates mountains because they draw us away from earthly blood, but that he loves Ljubomir Micić's *Zenit*: „It is never above aeroplane routes, capillary vessels of the Earth's transportation system. Long live *Zenit*.“ Notwithstanding ideological differences Polish *Blok* (Nos. 6-7, 1924) published in Polish Micić's programmatic text *Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma* (*Zenitosophy or the Energy of Creative Zenitism*).

Zenit establishes cooperation with the Romanian avant-garde as well: it first carries Alfred Margul Sperber's poem *July 1919* evoking from Paris the fate of Europe, and then cooperates the best with *Contimporanul*, a Bucharest magazine drawing on the tradition of Tristan Tzara's and Ion Vine's early magazine *Simbolul*. It felt close to technical civilisation, constructivism, and abstraction, as well as to Dadaism with its slogan of „destroying art because of its moral prostitution.“ It published a text on Micić's *Reči u prostoru* (*Words in Space*). Like *Zenit*, in December 1924 *Contimpuranul* organised an international exhibition presenting the Zenitist Jo Klek. *Punct. Revistă de artă constructivistă* in Bucharest carried a part of Micić's manifesto *Zenitozofija ili*

energetika stvaralačkog zenitizma (from *Zenit*, Nos. 26-33, 1924) and *Integral*, a review for the synthesis of modern art, carried Micić's poem *Varvarska kajgana* (*Barbaric Scrambled Eggs*).¹⁷

The cooperation with neighbouring Bulgaria was established through Geo Milev, a resident of Berlin for many years. In early 1924 this writer, socially committed poet, polemicist, critic and collector, launched the journal *Пламъкъ* (*Flame*) in Sofia and at a later stage carried Micić's introduction to Lunacharsky's text *Proletkult* (September-October 1924) where *Proletkult* was interpreted as an affirmation of Zenitism and the culture of South Slavs. There are also reviews of Branko Ve Poljanski's poem *Panika pod suncem* (*Panic under the Sun*) and the six-fold issue of *Zenit* (Nos. 26-33). In its turn, *Zenit* carried Geo Milev's protest against the dictatorial regime of Aleksandar Cankov and his *September*, the poem which provoked Milev's assassination. The surviving letters of Milev to Micić refer to the then political, social and cultural situation in Bulgaria reflected in his magazine. There is also information about the work of young, progressive artists for *Zenit* exhibition in 1924 featuring Mirčo Kačulev, Ana Balsamadjieva and Ivan Boyadjiev; their works demonstrate their interest in ethnic motifs in a modern key. According to art historian Ruža Marinska, the *Zenit* exhibition was the first international event with important participants which included Bulgarian artists (Marinska, 2005).

Ljubomir Micić, internationalist and anti-colonialist, spiritual Bolshevik, leftist and then nationalist, rightist and anti-communist, genius and paranoid, a Serb from Croatia who first enthused about Yugoslavism and then attacked both Croatian and Serbian mentality, is bigoted, intolerant, and controversial: he published a poem by his brother Branko Ve Poljanski entitled *Laso Materi Božjoj* (*A Lasso to the Mother of God*) and then denied it; he accepted aid from the Serb parish in Trieste. His is a singular personality not only in terms of ingenuity, ideas, persistence and entrepreneurial spirit, forceful polemic inclination and organisational ability, but also because his behaviour and actions were marked by disturbing antinomies, ambiguities, metaphorical forms of expression and absurd humour which the police, the judiciary, media and petit bourgeois public had neither patience nor sympathy for. Quite the reverse: some Micić's books and *Zenit* issues were seized, burnt, prohibited as blasphemous and he was ridiculed, repressed, branded, hated and eventually persecuted. Even though his magazine and the entire movement breathed in new European, transnational, creative energy in our – Croat, Serb, Yugoslav – culture, Micić, at the same time, vigorously opposed this Europe as we see in his collection of poems entitled *Anti-Europe* in 1926 where he calls it „a stinking shark,“ „disgusting whore,“ „croaking hyena“ and „inflated toad.“ Rather than quick Europeanisation that the young Yugoslav society, exhausted by the Balkan Wars and World War I, aspired to, Micić offered the slogan „Balkanisation of Europe“ with the metaphorical

17 We find the information about that in *Zenit*, No. 39, 1926.

figure of *Barbarogenius*: a fresh, untainted, pure, uncompromising and strong spirit with its roots in the Dinara, i.e. Balkan, mountains. This is, of course, akin to Mayakovsky's idea about the predominance of the mystical East over the rational West and his slogan *Moscow versus Paris*. In Europe, introducing a cultural monopole, Micić sees „cruel humanism,“ „insatiable Western capitalism and imperialism“ and „stinking decomposition of the mankind.“ And yet, instead of a court trial and prison in Belgrade for the „incitement to revolution“ and „advocacy of Marxism,¹⁸“ Micić opted for the life of an émigré in Paris for a whole decade, published there in French his post-Zenitist novels and tried, unsuccessfully, to re-launch *Zenit* and open an art gallery in the Parisian suburb of Meudon to show works which his wife Anushka, translator and secretary of *Zenit* had brought from Yugoslavia.

One of the antinomies was his publishing attempt with *Srbijanstvo*, a literary-political journal, with *Manifest srbijanstva* (Manifesto of Serbianhood), the only issue of which came out in May 1940 after he returned to his homeland. At that moment under the major pressure of internal frictions and the Axis powers Yugoslavia changed its politics. Micić and Anushka, who was a Jew, were in fear of Nazism and persecution. The voices of vulnerability and fear were no longer interpreted as bolshevism but as „chauvinistic ideas and instigation of national hatred,“ and the Ministry of the Interior banned the magazine.¹⁹ Even after World War II Micić will be described as a rightist and nationalist and denied membership in the Association of Writers, which meant total excommunication from public life, impossibility to publish and lack of the means of livelihood until his death. It was a kind of *damnatio memoriae* the chief cause of which was, it would seem, the intolerance of Belgrade surrealists in Marko Ristić's circle toward *Zenit*, Zenitism and Micić himself ever since the 1920s when the magazine was published; in many ways they were rivals with kindred public appearances and ideas, leftist orientation and international support, but the surrealists were an organised group and Micić, all on his own, wrote about the surrealists as „literary snobs whose brains have been devoured by Freud.“ After World War II and a brief period of socialist realism the surrealists, even though Trotskyists before the war, but now close to and needed by the communist government, together with Miroslav Krleža, an old Micić's enemy, determined the cultural policy in Yugoslavia. They held responsible political and social posts; they formed the public opinion and at their discretion left traces from the past and testimonies for the future. There was no room for Zenitism there. Until the end of his life Micić was isolated

18 Text by Dr M. R. Rasinov (probably Lj. Micić himself), *Zenitism through the Prism of Marxism*, *Zenit*, No. 43, December 1926.

19 It is curious that Polish art and literature historians and theorists, such as, e.g. J. Wierzbicki, A. E. Naumow, and A. Turowsky point out at Micić's nationalism which did not exist in early Zenitism and evolved only later due to hardships he suffered in Croatia just as much as in Serbia.

and destitute; his life was practically like that of a beggar: almost starving, despised, unrecognised, well-nigh forgotten and represented invariably as a social weirdo. On several occasions he was even charged and tried for misdemeanour. Stating „I do not exist for the public, the public does not exist for me,“ he received almost no one, but never stopped writing and sending his critical texts to various addresses in the country and abroad. They referred to the everyday life and reminiscences of the glorious past of *Zenit* in the world. He died in a retreat for the old and without documents; only two young friends looked after him.

It is this ambivalence of Micić's character and his work in general that generates some uncertainty or unease, appears undesirable and, according to some, even dangerous. This finds its reflection in Zenitism itself: ephemeral things often prevail over the visionary ideas and views which Micić held and expressed in his works and the entire programme activity of the magazine *Zenit*.

Due to the absence of documentation and a fuller insight into diverse Zenitist activities, the first post-war modest presentations of this Yugoslav avant-garde movement did not go beyond expressionist literature as based on texts in the magazine and rare Zenitist publications. On the other hand, Zenitism was identified only with Dadaism in some general overviews, for instance in Michel Sanouillet, Hans Richter or Branimir Donat.

It is noteworthy that Michel Seuphor was the first to include *Zenit* in his overview of abstract painting in 1957 and a decade later, in 1967, Miodrag B. Protić included him in the exhibition *The Third Decade – Constructive Painting* (1967) in Belgrade's Museum of Modern Art, offering as an example some ideas and the visual identity of the magazine. During the preparations for the exhibition, as a curator of the Museum, I communicated with the founder of Zenitism and ‘met’ him, first at the Belgrade's New Cemetery, next to the monument to his wife Anushka, and then intensively in his small flat in the city centre where I had the opportunity to see some avant-garde artworks and guessed that a great deal of what was collected in the 1920s did survive. Nothing was known about it so that shortly after Micić's death, I could ask the authorities in the municipality in which he had lived, to preserve every bit of paper he left behind and to look for his possible heirs.

After the abovementioned exhibition in the Museum of Modern Art the interest for the international place of Zenitism gradually grew owing, by and large, to texts by the art historian Zoran Markus²⁰ who had also been visiting Micić. However, it was only in 1981, ten years after Micić's demise, when none of the heirs had been found, that the complete legacy was recorded and distributed between the National Museum (all works reproduced here are from the *Zenit* collection) and the National Library of Serbia keeping Micić's literary work and all his books. Two years later, in February

²⁰ See: Golubović–Subotić, 2008. This issue contains complete Bibliography.

1983, an exhibition entitled *Zenit and the Avant-Garde of the Twenties* was put on show. With Vida Golubović, the co-author of the exhibition and the accompanying catalogue I endeavoured to demonstrate, with the help of a rich artistic collection and documentary material from both parts of Micić's legacy, the complexity, the many-layered nature and evolution of *Zenit* and with it Zenitism and its principal ideas. The exhibition was accompanied by various side events varying from day to day: an international gathering of prominent avant-garde scholars; discussions about the notion and history of avant-garde movements; the place of Zenitism in the family of movements of the Twenties; a concert of avant-garde music featuring works by Josip Slavenski, a *Zenit* collaborator and pupil of Béla Bartók; *Barbarogenius*, a theatre production by Nenad Ilić; *The Balkan Explosion*, a documentary radio drama broadcast by Radio Belgrade's Channel I; projections of avant-garde films and films about avant-garde; a special television show following the whole process of the organisation of the exhibition designed by the Yugoslav architect Ranko Novak, the most prominent Yugoslav architect of the time; the catalogue featuring all works in the collection. *Zenit* newspaper and a reprint of *Russian Notebooks* were published; Saturday was set aside for experts guiding through the exhibition and discussing it with the public. The reaction of both media and the public at large was huge: some, especially young visitors, admitted that it was the first time they had set their foot in the National Museum.

And then: a new attack on now defunct Micić by none other than the Secretary General of the Central Committee of the Communist Party of Serbia in charge of culture: in February 1983 Radivoj Cvjetičanin writing in *Borba*, the organ of the Socialist Alliance of Yugoslavia, accused the National Museum of nationalism because it had „dedicated its exhibition to Micić.“ The persecution party was joined by the mayor of Belgrade, well-known architect and university professor Bogdan Bogdanović. All favourable texts about the exhibition became unfavourable overnight. The exhibition could be banished. Passions subsided, however, and we learned that these irrational attacks came from the surrealist Marko Ristić and his close associate Radomir Konstantinović who as early as 1969 drew a sign of equality between Micić and *Barbarogenius*, the „darkest genius of the Serbian culture“ (Konstantinović, 1969: 20-21). Those were the deathbed throes of the communist bureaucracy after Tito's death.

In spite of all this, after Belgrade the exhibition moved to Zagreb and then, be it in its entirety or only in part, set on its international „tour“: *Zenit* was presented in the National Gallery in Budapest, Lodz and Krakow, in Belgium, Germany, The Netherlands, Italy, Paris, Washington, Tel Aviv, Vienna, Moscow, Japan, and Frankfurt; a part of the *Zenit* documentation was recently included in the exhibition *The Years of Disarray* in the museum in Olomouc, in Krakow, Bratislava etc.

Although the interest the world showed for historical avant-gardes peaked in the 1960s and 1970s, a slight delay in the study of Zenitism in relation to other avant-

garde phenomena and movements in Europe was made up for now owing to master and doctoral theses, monographs, exhibitions, analyses in catalogues and professional journals, as well as dailies and periodicals. Let me list some researchers from the region in addition to those I have mentioned already: Vidosava-Vida Golubović, Ješa Denegri, Gojko Tešić, Miško Šuvaković, Želimir Koščević, Zvonko Maković, Jadranka Vinterhalter, Peter Krečić, Janez Vrečko, Aleš Erjavec, Lev Kreft, Jasmina Čubrilo, Dijana Metlić, Vesna Kruljac, Petar Prelog, Lada Grdan etc.

Fortunate circumstances combined together in the beginning of the new millennium when the horrors of the wars in the Nineties, the ten-year long isolation due to the United Nations sanctions and Milošević's regime came to their end. Three important institutions were headed then by individuals who realised that for our – and European culture – it was important to publish a reprint of all *Zenit* issues alongside a monograph which Vida Golubović and I have been working on for 40 years without ever changing our view of Zenitism or making any political or social concessions. In 2008 the funds provided by the Ministry of Culture of the Republic of Serbia allowed to round off this major effort in cooperation with the Institute for Literature and Arts, the National Library of Serbia in Belgrade and *Prosvjeta*, the Serb Cultural Society in Zagreb (the National Museum which keeps the entire artistic legacy showed no interest to participate in the publication). The set of the reprint and the monograph have won several awards, proclaimed the „publishing project of the year“; *Zenit* was digitalised and included in the World Digital Library and Europaedia. A new surge of interest followed.

Today, Zenitism is represented in permanent displays of the Museum of Modern Art and the National Museum in Belgrade and one of its chief protagonists, Josip Seissel (alias Jo Josif Klek) is on display in the Museum of Contemporary Art in Zagreb. A special place is accorded to Avgust Černigoj and Edvard Stepančić, highly respected Slovenian constructivists with whom Micić cooperated intensively. Private collectors, who cannot obtain original works, are collecting still available documentation and there are even numerous forgeries! A memorial plaque has been mounted on the house where Micić lived; persecution has ceded place to his inclusion in walks around literary Belgrade. After a highly regarded film *Splav Meduza* (*The Medusa Raft*) by Branko Vučićević and Karpo Godina about the ups and downs of the Yugoslav avant-garde, *Micićev kofer* (*Micić's Suitcase*), a semi-documentary film followed; Dah Theatre has produced an experimental drama about *Zenit* and Aleksandar Dabić is making a new film inspired by Micić's life and his authentic enthusiasm. American designer Paula Scher, *Fia* Artistic Group, graphic designers Mirko Ilić and Slavomir Stojanović, magazine for architecture *Kamenzind* with Ana Đorđević-Petrović and Leila Peacock are all inspired by *Zenit* typographic solutions for their remakes. There is even a new magazine called *Zenit* which, however, has no avant-garde pretensions. Vladimir

Veljašević has published a book without words – *Slobodan pad (Free Fall)*, a visual novel called a „pictogram guide“ through tragic situations in the life of Ljubomir Micić; for the past few years the suburban municipality of Obrenovac has been organising a festival called *Oslobađanje (Liberation)* which popularises the avant-garde ideas of Zenit in different ways, including jazz music; and *Ozone*, an art gallery in Belgrade, held an exhibition made by architect and designer Breda Brzjak and artist Saša Pančić three years ago visualising the magazine *Zenit* in space. Anonymous young people post on internet texts and reproductions of their favourite Zenitist issues: Micić and *Zenit* live on their lives but blows from left and right do not stop. When the former President of Serbia Boris Tadić presented the President of Croatia Ivo Josipović with a *Zenit* reprint a few years ago, the Zagreb press proclaimed it a „diplomatic scandal of the first order“, quoting what Micić had said about the Croatian culture a century ago.

In less than three years the hundredth anniversary of *Zenit* will be marked. Today it is considered a significant avant-garde movement integrated in the European history of modernism of the 20th century. With a group of young experts – enthusiasts, private gallery owners and publishers – we are preparing different events and publications suited to the new age, new public, new interests, new social and economic circumstances and new technological possibilities. If we are joined by state institutions: museums, libraries, archives, we shall consider it a great and, as things stand at present, an unexpected success.

REFERENCES:

1. Burger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
2. Golubović, Vidosava–Subotić, Irina. 2008. *Zenit 1921-1926*, Beograd-Zagreb.
3. Konstantinović, Radomir. 1969. „Ko je barbarogenije“ (Who is Barbarogenius), *Treći program*, Belgrade, Spring, p. 20–21.
4. Marinska, Rouzha. 2005. *Geo Milev and Bulgarian Modernism (Гео Милев и българският модернизъм)*, Sofia p.18-19.
5. Metlić, Dijana Lj. 2018. „Ljubomir Micić i filmske teme u časopisu Zenit“ (Ljubomir Micić and Film Topics in the Review *Zenit*), *Zbornik Narodnog muzeja, istorija umetnosti XXIII-2*, Beograd, Narodni muzej, pp. 159–175
6. Micić, Ljubomir, Ivan Goll, Boško Tokin. 1921. „Manifest zenitizma“ (Zenitist Manifesto), Zagreb, *Zenit* No. 1, June 1921.
7. Micić, Ljubomir. 1921. „Čovek i Umetnost“ (Man and Art), *Zenit*, No. 1, Zagreb, p. 1–2.
8. Micić, Ljubomir (ed.). 1921 – 1926. *Zenit*. Zagreb, February 1921 – Belgrade, December 1926; 43 issues.
9. Protić, Miodrag B. 1967. *The Third Decade – Constructive Painting – Yugoslav Art of the 20th Century*, Museum of Modern Art, Belgrade, December, pp. 14-17.
10. Rasinov, M. R. (probably Lj. Micić himself). 1926. “Zenitism through the Prism of Marxism”, *Zenit*, No. 43, December 1926.
11. Vučković, Radovan. 1986. *Moderno pravci u književnosti* (Modern Movements in Literature), Beograd.

**Istraživanje avangarde.
Studija slučaja: Zenitizam i centralnoevropski kontakti²¹**

Apstrakt: Novi i podsticajni pristupi istorijskoj avangardi počeli su na globalnom nivou šezdesetih godina prošlog veka, a nastavili se i proširili naročito sedamdesetih, sa različitim, ponekad i radikalno suprotnim interpretacijama. Odlučnost, znanje i značaj avangarde bili su u velikoj meri proizvod ogromnih društvenih podela u svetu u to vreme. Stoga, za istraživanje nije bila dostupna celokupna istorijska građa, a važan društveni kontekst i političke prilike nisu se mogle jasno istaknuti, niti se o njima moglo svugde otvoreno diskutovati. Kraj 20. veka doneo je nova interesovanja, nove orientacije i opšte odbacivanje glavnih levičarskih ideja, kojima je avangarda istorijski pripadala. Otud ne čudi što opadanje u istraživanju avangardnih pokreta nije dovelo do sveobuhvatnog tumačenja različitih kulturnih, naročito levičarskih fenomena iz prve polovine 20. veka.

Slučaj jugoslovenske revije „Zenit“ (Zagreb, Beograd 1921-1926) i čitavog pokreta zvanog zenitizam, imao je poseban društveni i kulturni položaj. Potpuno marginalizovana i gotovo zaboravljena nakon Drugog svetskog rata, revija je bila prepoznata samo na osnovu kontroverzne ličnosti svog osnivača Ljubomira Micića (1895-1971), koji je u posleratnoj Jugoslaviji smatran nacionalistom i konzervativistom. Komparativne studije sličnih evropskih avangardnih revija, njihovih istorijata, ciljeva, poetika, manifestacija i praksi, dovele su početkom osamdesetih godina do novog, šireg i dubljeg čitanja revije „Zenit“ i njenog značaja za jugoslovenski kulturni milje dvadesetih godina. Svojim različitim vrstama aktivnosti, velikim brojem saradnika i pisanim manifestima posebnog ideoškog opredeljenja, postalo je očigledno da „Zenit“ nije bila izolovana pojava, već je bila povezana sa gotovo svim progresivnim časopisima, intelektualcima, piscima i umetnicima širom sveta. Imala je značajnu, ali utopijsku misiju: modernizaciju celokupnog društva posredstvom društvene uloge međunarodne kulture i umetnosti.

Ključne reči: jugoslovenska avangarda, Zenit, zenitizam, centralnoevropska avangarda, međunarodne kulturne veze dvadesetih godina

²¹ Rad je predstavljen povodom *Dana Istraživačkog centra za humanističke nauke za oblast mađarske stručne literature izvan nacionalnih granica*, pri Institutu za književne studije Mađarske akademije nauka, 21. novembra 2018. godine u Budimpešti.

Dušica Dragin

UDC: 008

Univerzitet u Novom Sadu

7.01

Akademija umetnosti Novi Sad

doi:10.5937/ZbAkUm1907032D

Dramski departman

Originalni naučni rad

Katedra za a/v medije

Srbija

Pravo na kulturu ili pravo na razvoj kulturnih potreba¹

Sažetak: U radu se proučava mogućnost ostvarivanja prava na kulturu putem zadovoljavanja potreba u oblasti kulture u okviru institucionalnog sistema u Srbiji. Nejasno određenje prava na kulturu i podrazumevanje da kulturne potrebe postoje „same po sebi“ u okviru javnih praktičnih politika, u praksi dovodi do niza uzročno posledičnih mehanizama i sistema koji rezultiraju opadanjem interesovanja građana za umetnost i kulturu, i konačno neispoljenom i nerazvijenom potrebom u oblasti kulture kod velikog broja građana. U drugom delu rada izloženi su rezultati empirijskog istraživanja sprovedenog u novosadskim pozorištima i oni ukazuju da pozorište svojim kulturnim delatnostima zadovoljava samo postojeće kulturne potrebe. Takvo uređenje institucionalnog kulturnog sistema implicira na posrednu diskriminaciju ostalog dela stanovništva.

Ključne reči: pravo na kulturu, kulturne potrebe, kulturna politika, delatnosti institucionalnog kulturnog sistema, posredna diskriminacija

Uvod

Kultura je jedan od osnovnih uslova čovekovog dostojanstvenog postojanja pa je oblikovanje kulturnih vrednosti i njihovo širenje pretpostavka održanja određene ljudske zajednice. Iz tih razloga pravo na kulturu je jedno od osnovnih ljudskih prava. Svako izučavanje kulturološke problematike neizostavno sadrži pokušaje definisanja pojma kultura, pa da bi smo izbegli dodavanje još jedne u nizu definicija reći ćemo samo da se kultura može posmatrati u širem smislu kao sveukupnost čovekovih materijalnih i duhovnih tvorevinu, i u užem smislu kao umetničko stvaralaštvo. U tom užem smislu u kontekstu stvaralaštva, radi operacionalizacije za potrebe ovog rada, napravićemo grubu

1 Drugi deo ovog rada je deo empirijskog istraživanja, sprovedenog tokom 2015. i 2016. godine, u novosadskim pozorištima, u okviru izrade doktorske disertacije autorke ovog rada pod nazivom: *Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište*, pri Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

podelu kulture na elitnu (visoku) i masovnu (popularnu).² U fokusu ovog rada je umetničko stvaralaštvo koje nastaje u okviru kulturnih delatnosti institucionalnog kulturnog Sistema,³ koje se oduvek i tradicionalno smatra ‘visokom’ tj. elitnom kulturom (Bourdieu, 1984; Burdije, 1978; Chan & Goldthorpe, 2005; 2007a; 2007b; Featherstone, 2007; Gans, 2008; Khan, 2012; Peterson, 1992). Dominantni subjekti visoke kulture su stvaraoci, ali i kritičari i publika koja deli standarde stvaraoca. Najčešće se radi o visokoobrazovanim pojedincima koji pripadaju višoj ili višoj srednjoj klasi. Razlika između ove i ostalih kultura ukusa jeste to što njeni subjekti poklanjaju posebnu pažnju pitanjima forme i sadržaja (konstrukcije kulturnog proizvoda), metoda, otvorenog i prikrivenog simbolizma (Mrđa, 2016). Država (na nivou pokrajine ili lokalne samouprave) je osnivač velikog institucionalnog kulturnog sistema, razgranate mreže ustanova kulture širom zemlje, finansira ili sufinansira njihov rad pa u skladu sa tim one (treba da) predstavljaju najznačajniji subjekat kulturnog delovanja i okosnicu kulturnog života jedne zajednice. Pod kulturnim životom podrazumevacemo: ukupan sadržaj, obim i oblik kulturne potrošnje i prisutnost kulture u svakodnevnom životu (Mrđa, 2011b). Kulturne delatnosti institucionalnog sistema daju najznačajniju i najobimniju produkciju umetničkog stvaralaštva kojim država obezbeđuje ostvarivanje prava na kulturu putem zadovoljavanja potreba građana u oblasti kulture i zato pojam ‘kulturne delatnosti’ predstavlja „centralni termin kulturne politike“ (Dragojević, 2006: 40) „čija je svrha kulturni život (postojeća situacija) i kulturni razvoj društva (proces kretanja ka projektovanoj budućnosti)“ (Đukić, 2010: 30). Osnovno pitanje ovog rada je da li svi građani Srbije imaju podjednake mogućnosti da ostvare svoje pravo na kulturu u okviru kulturnih delatnosti institucionalnog sistema u Srbiji?

Pravo na kulturu tj. pravo na učestvovanje u kulturnom životu

Pravo na kulturu danas i nakon 70 godina nije do kraja jasno određeno. Ono je davne 1948. godine prvi put najuopštenije označeno i donekle pravno regulisano u *Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima* Ujedinjenih nacija (1948). Od tada je puno stručnjaka u više navrata zasedalo ili promišljalo u svojim teorijskim radovima i pokušalo da definiše šta se pod tim podrazumeva. Pokušaj da se odredi sadržina prava na kulturu 1968. godine u Parizu završio se konstatacijom da je taj zadatak veoma složen zato što se ovo pravo, više nego sva ostala prava, menja od situacije do situacije. Dakle, šta je pravo na kulturu i na šta to mi građani imamo pravo?

2 Po Herbertu Gansu ova podela na visoku kulturu (visoki ukus) i masovnu kulturu (masovni ukus) je suviše pojednostavljena. On predlaže tipologiju ukusa koja sadrži pet kultura ukusa: visoka kultura, viša- srednja kultura, niža-srednja kultura, niska kultura i kvazifolkorna niska i ovih pet tipova ukusa su prvenstveno klasno određeni (Gans, 2008).

3 Unutar evropskih kulturnih politika pod kulturnim delatnostima institucionalnog sistema obično se podrazumeva likovna, muzička, scenska, književna, izdavačka, bibliotečka, muzejska, arhivska i ostale delatnosti. U slučaju ovog rada, za studiju slučaja uzeta su novosadska pozorišta.

Srbiju obavezuju svi najvažniji univerzalni međunarodni ugovori o ljudskim pravima. Član 27 *Univerzalne deklaracije o ljudskim pravima*, navodi da “vako ima pravo da slobodno učestvuje u kulturnom životu zajednice, da uživa u umetnosti i da učestvuje u naučnom napretku i u njegovim koristima.” *Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima (International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights, 1966.* a stupio na snagu 1976. godine) ratifikovan 1971. godine u vreme nekadašnje SFRJ,⁴ o kulturnim pravima govori u članu 15: „Države članice ovog pakta priznaju svakom pravo da učestvuje u kulturnom životu; (...) Države članice ovog pakta imaju obavezu da preduzmu sve mere u cilju obezbeđenja punog korišćenja ovog prava i mere koje su potrebne za obezbeđenje očuvanja, razvijanja i širenja nauke i kulture.“⁵ *Evropska deklaracija o kulturnim ciljevima (European Declaration on Cultural Objectives, 1984)* poziva na zajedništvo u promociji kulturne participacije i na preduzimanje akcija na demokratski način u zajednici u korist zajednice. *Deklaracija o kulturnim pravima iz Friburga (Cultural Rights, Fribourg Declaration, 2007)* takođe ukazuje na značaj participacije. U članu 5 govori se o pristupu i participaciji u kulturnom životu, pri čemu svaki pojedinac ima pravo da slobodno učestvuje u kulturnom životu kroz aktivnosti po svom izboru. Poslednjih godina učinjeni su dodatni napori da se razjasne implikacije prava na kulturu, poslednji je iz 2010. godine od strane Nezavisnog eksperta Ujedinjenih nacija u oblasti kulturnih prava za koga su „kulturna prava ključna za priznavanje i poštovanje ljudskog dostojanstva (...) i obuhvataju važne slobode povezane s pitanjima identiteta“ (u Baltà & Dragičević Šešić, 2017: 160-161). I pored svih npora, čini se da određenje prava na kulturu lebdi u izmaglici rasuto poput sitnih delova slagalice koju, čak i ako uspemo da sklopimo, opet ne dobijamo jasnu sliku. Na ista zapažanja nailazimo u mnogim radovima novijeg datuma (Blake, 2014; Campagna, 2017; Clammer, 2018; Ivey, 2008; Koivunen and Marsio, 2007; Laaksonen, 2010; Pascual, 2017; Shaver 2009; Vickery, 2018), te nije slučajno što prava na kulturu zbog „njihovog nejasnog sadržaja nazivaju ‘pepeljugom’ ljudskih prava“ (Baltà & Dragičević Šešić, 2017: 160).

U slučaju Srbije pravo na kulturu, odnosno učešće u kulturnom životu dobilo je izvesnu normativnu potporu kroz garantovanje osnovnih ljudskih prava, gde pravo na kulturu nije eksplisitno navedeno. *Ustav Republike Srbije* (2006) garantuje slobodu naučnog i umetničkog stvaralaštva, a država podstiče i pomaže razvoj nauke, kulture i umetnosti (član 73). Republika Srbija uređuje i obezbeđuje sistem u oblasti culture, kao i sistem javnih službi (član 97) gde spadaju sve ustaneove kulture. *Zakon o kulturi*

4 Nakon promena oktobra 2000. godine Savezna Republika Jugoslavija je 12. marta 2001. godine dala sukcesorsku izjavu u Ujedinjenim nacijama koja se odnosila i na ponovno pristupanje Međunarodnom paktu o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima. <http://www.ljudskaprava.gov.rs/sh/node/19967>

5 Važno je istaći da je građanima u Srbiji onemogućeno podnošenje individualnih predstavki pred Komitetom za ekonomsku, socijalnu i kulturnu prava pošto Srbija nije ratifikovala Opcioni protokol uz Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima.

(2009) takođe eksplisitno ne govori o učestvovanju građana u kulturnom životu. Član 22 definiše da su ustanove kulture osnovane radi obavljanja kulturne delatnosti kojom se obezbeđuje ostvarivanje prava građana, odnosno zadovoljavanje potreba građana u oblasti kulture.

Osim navođenja aktivnosti navedena međunarodna dokumenta ne definišu šta se pod ‘učestvovanjem u kulturnom životu’ podrazumeva niti nacionalni pravni okvir definiše pojam ‘potrebe građana u oblasti kulture.’ Pojam ‘učestvovanje’ odnosno ‘participacija,’ pre svega podrazumeva aktivan odnos prema kulturnom stvaralaštvu i kulturnom životu zajednice od strane publike i građana, a kulturni život bi po svojoj definiciji trebalo da bude organizovan tako što će da omogući kulturnu recepciju (Đukić, 2010). Kulturna participacija obuhvata aktivnosti ‘kulturne proizvodnje’ i aktivnosti ‘kulturne potrošnje.’ Kulturna proizvodnja se odnosi na amatersko ili profesionalno bavljenje umetnošću ili kreativnim hobijem, dok kulturna potrošnja podrazumeva ‘kulturnu recepciju’ koja se odvija posećivanjem kulturnih dogadjanja (javna kulturna recepcija) i kulturnu recepciju koja se odvija putem medija i u domu recipijenata (privatna kulturna recepcija) (Morrone, 2006). Važno je naglasiti da kulturna participacija ne ostvara nužno i kulturnu recepciju, ukoliko pošiljalac i primalac nemaju zajednički opšti kod komunikacije i primalac ne obraća pažnju na sadržaj i formu komunikacije. U okviru svoje teorije prakse Burdije ističe da „pojedinac raspolaže ograničenom i određenom sposobnošću razumevanja informacija koje mu delo nudi, sposobnošću koja zavisi od njegovog opštег poznavanja (a ono zavisi od njegovog obrazovanja i sredine iz koje potiče), generičnog koda one vrste poruke koja je u pitanju“ (Burdije, 1978: 10–11).

Kulturna participacija se, dakle, može odvijati na različitim mestima i prenosići različitim kanalima komunikacije ukoliko postoji potreba (možemo reći i: motiv, želja, interesovanje, podsticaj, pobuda, pokretna sila, impuls) za takvom vrstom participacije, pa sada zapravo govorimo o ‘potrebama građana u oblasti kulture.’ „Kulturne potrebe su potrebe kojima se čovek ostvaruje kao biće različito od svih ostalih (...) pomoću kojih čovek razvija svoju ličnost“ (Dragićević Šešić i Stojković, 2007: 22). One su motiv za učešćem u kulturnim aktivnostima i „predstavljaju deo ljudske motivacione strukture – to su težnje koje se zadovoljavaju kroz simboličku komunikaciju“ (Cvetičanin i Milankov, 2011: 7). Po Nemanjiću, takva potreba se „podstaknuta kulturnom proizvodnjom, formira kao kulturni interes povezan s kulturnom vrednošću“ (1991: 23). Kulturne potrebe su izrazito kompleksne potrebe viših nivoa i njihov razvoj se odvija u procesu socijalizacije pod uticajem velikog broja faktora. One nastaju putem iniciranja i razvoja interesovanja za umetnost (Dragin, 2016). Za razvoj kulturnih potreba neophodna je stimulativna socijalna sredina, obrazovanje, kontinuiran i smislen kontakt sa umetnošću, pre svega tokom detinjstva i mladosti, ali i tokom čitavog života. Da li i u kojoj meri građani Srbije imaju takve potrebe? Da li kulturna i druge javne

praktične politike obezbeđuju građanima stimulativnu sredinu u kojoj mogu razvijati kulturne potrebe? Odgovore na ova pitanja daju mnogobrojna istraživanja o kulturnim navikama, potrebama i praksama građana Srbije,⁶ koja govore u prilog tome da veliki broj građana veoma retko ili nikada ne učestvuje u kulturnom životu zajednice; da raspolaze oskudnim znanjima o umetnicima i umetničkim delima i da pasioniranih učesnika u kulturnom životu ima svega 1 do 2% za većinu posmatranih kulturnih aktivnosti. To znači da velika većina građana Srbije ostaje izvan dohvata mera postojeće kulturne politike (Cvetičanin i Milankov, 2011).

Prema Klodu Molaru za kulturnu participaciju, kao prvo, neophodni su stvaraoci kulturnih i umetničkih sadržaja (ponuda) i publika, primaoci tih sadržaja, a zatim i donosioци odluka koji treba da omoguće stvaranje uslova za njegovo odvijanje (Molar, 2010). Iako govori o svim akterima delovanja „Zakon je zapravo pažnju usmerio ka stvaraocima, prevashodno ustanovama kulture“ (Stojanović, 2016: 86). U Zakonu se ne pojavljuje pojам ‘primalac’ ili ‘publika’, izuzev eksplisitnog navođenja ‘zadovoljavanje potreba građana u oblasti kulture’, što znači da kulturna politika ne dovodi u pitanje kulturne potrebe i podrazumeva da one svakako postoje „same po sebi“ kod svih građana.⁷

Na ovaj način stvoren je sistem u kome su (visoka) kultura i umetničko stvaralaštvo neosporno dostupni, teoretski svi građani ravnopravno imaju mogućnost da „slobodno po svojoj volji učestvuju u kulturnom životu, da uživaju u umetnosti“ (Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima) i da zadovolje svoje potrebe u kulturi (Ustav i Zakon o kulturi), tačnije da ostvare svoja kulturna prava. U praksi je potpuno drugačije i postavlja se pitanje da li je moguć otvoreni dijalog o posrednoj „prikrivenoj“ diskriminaciji velikog broja stanovništva u kontekstu ostvarivanja prava na kulturu?

Praktikum za zaštitu od diskriminacije objašnjava da se posredna diskriminacija zasniva na ideji da prema licima koji se nalaze u različitoj poziciji treba postupati različito u onoj meri u kojoj je to nužno da bi im se omogućio jednak pristup društvenim dobrima i jednake mogućnosti za uživanje prava i sloboda. U skladu sa ovom idejom, prilikom propisivanja određenog pravila, postavljanja kriterijuma, uslova, zahteva i sl. koji važi za sve, treba uzeti u obzir poziciju koju

6 Videti: Cvetičanin, P. *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*, Odbor za građanski inicijativu, Niš, 2007; Cvetičanin, P. i M. Milankov. 2011. *Kulturne prakse građana Srbije*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka; Mrđa, S. 2011a. *Kulturni život i potrebe učenika srednjih škola u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka; Mrđa, S. 2011b. *Kulturni život i potrebe studenata u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka; Subašić B. i B. Opačić. 2013. *Vrednosti i kulturni aktivizam maturanata u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka; Milankov M. i B. Opačić. 2012. *Kultura starenja i stari u kulturi*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

7 Analiza strateških državnih dokumenata u oblasti obrazovanja, posebno pravilnika o nastavnom planu i programu za učenike srednjih škola takođe ’podrazumeva’ postojanje potreba u oblasti kulture.

određene grupe lica imaju zbog nekih svojih ličnih svojstava. Ako se to prenebregne, onda je to pravilo, kriterijum, uslov, zahtev i sl. diskriminatoryno, jer u odnosu na neke grupe proizvodi izrazito nepovoljnije dejstvo. Kod posredne diskriminacije čini se da je postupanje zasnovano na načelima jednakosti i nediskriminacije, a tek kada se sagledaju posledice, vidi se da jednako postupanje stavlja lice ili grupu lica, zbog nekog njihovog ličnog svojstva u nepovoljniji položaj u odnosu na drugo lice ili grupu lica. Lista ličnih svojstava koja su navedena u Zakonu o zabrani diskriminacije prilično je iscrpna i, što je posebno važno, ona nije zatvorena, čime je omogućeno da se diskriminatorynim ponašanjem okarakteriše i nejednako postupanje zasnovano na ličnom svojstvu koje nije izričito navedeno u zakonu. Pretpostavljeni lično svojstvo jeste ono lično svojstvo koje osoba nema, ali diskriminator smatra (veruje) da osoba ima to lično svojstvo.⁸

Zadovoljavanje potreba iz oblasti kulture (pozorišta) u Srbiji

Ustanova kulture u fokusu istraživanja, čije delove rezultata iznosimo u ovom radu, je pozorište, a ciljna grupa građana čije ‘potrebe u kulturi’ pozorište treba da zadovolji su učenici srednjih škola. Za potrebe istraživanja analiziran je rad tri pozorišta u Novom Sadu: Srpsko narodno pozorište (SNP), Pozorište mlađih (PM) i Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház (NP). Menadžment pozorišta se oslanja na kulturnu politiku i upravljanje procesom stvaranja, difuzije i recepcije uskladjuje sa zakonskim propisima kojima se sprovodi javna praktična politika u oblasti kulture. SNP, PM i NP (kao i druga pozorišta u Srbiji) osim donekle regulisanog administrativno-pravnog delovanja, nemaju skoro nikakvih jasnih uputstava, smernica, okvira, naznaka, sugestija, preporuka, kratkoročnih ili dugoročnih planova ili strategije razvoja kao temelj na osnovu kojeg treba da uobičaje svoje poslovanje i svojim delovanjem da zadovolje potrebe građana iz oblasti pozorišne umetnosti. Menadžment pozorišta je „potpuno prepušten sam sebi“ (Đukić, 2004–2005: 419) i rukovodioci imaju apsolutnu slobodu u utvrđivanju programske orijentacije.

Za utvrđivanje programske orijentacije ovih pozorišta i uvida u odnos prema srednjoškolskoj populaciji kao posebnoj ciljnoj grupi, izvršena je analiza (kvalitativna metoda) planova rada i programa razvoja (PRPR) direktora ovih pozorišta, statuta pozorišta i obavljeni su struktuirani intervjuvi sa zaposlenima pomenutih institucija.⁹

8 <http://www.ravnopravnost.gov.rs/wp-content/download/Praktikum.pdf>

9 U slučaju SNP-a razgovarali smo sa tadašnjim upravnikom Aleksandrom Milosavljevićem i pomoćnicom upravnika za programsku delatnost Ljubinkom Gvozdenović. Što se tiče gradskih pozorišta, u slučaju NP razgovarali smo sa direktorom Valentinom Vencelom, dok smo u slučaju PM intervju obavili sa Ivanom Cvejanov koja je zaposlena na poziciji organizatora dramske scene. Direktorka Emilija Mrdaković nije eksplicitno odbila intervju, međutim, u toku nekoliko meseci nije uspela da nađe vremena ni da, u pismenoj formi, putem elektronske pošte, odgovori na naša pitanja.

Zadatak analize bio je otkriti da li programi koje realizuju ove ustanove adekvatni za učenike srednjih škola i da li taj program utiče na razvoj njihovog interesovanja za pozorišnu umetnost. Istraživanje polazi od činjenice da veliki broj učenika srednjih škola u Srbiji veoma retko ili nikada ne posećuje pozorište i da je najčešći razlog tome nezainteresovanost (Mrđa, 2011a).

Sa stanovišta kulturne misije, SNP je 1861. godine nastalo kao nacionalna ustanova koja je imala zadatak da putem scenske umetnosti prenosi srpsku reč i istoriju, da budi nacionalnu svest i podiže kulturni nivo Srba, sa ciljem da bude stožer kulturne politike srpske zajednice u okvirima nekadašnje višenacionalne monarhije. Osnivači SNP su pošli od pretpostavke da ukoliko se pozorištu omoguće osnovni uslovi da obrazuje narod o pozorištu i putem pozorišta ono ima moć da stvara „zdrava“ društva, u kojima su moral, obrazovanje, dobar ukus, savest i tradicija dominantne vrednosti. Iako ove reči stoje u Statutu SNP, u svom PRPR iz 2009. godine A. Milosavljević, u kontekstu misije kaže da je nju neophodno preformulisati i „odustati od zamornih floskula o teatarskom čuvaru nacionalnih vrednosti i bedemu koji brani cirilicu i srpski jezik,“ te misiju SNP definije na sledeći način:

„Umetnička misija SNP je da, praveći moćne scenske spektakle, ali i manje zahtevne produkcije, na domaćoj i inostranoj sceni reprezentuje najveće i najznačajnije domete nacionalne dramske, operske i baletske umetnosti, da igra klasiku, ali i afirmiše domaće pisce, kompozitore, koreografe, najbolje naše glumce, operske i baletske soliste i ansamble, baš kao i ostale teatarske stvaraocе – scenografe, kostimografe, dizajnere svetla i zvuka.“

Ovako definisanim misijom, upravnik SNP ukazuje da nacionalni teatar treba da odustane od obrazovne funkcije, da transformacijom i produkcijom moćnih scenskih manjih i većih spektakala treba da teži isključivo postizanju vrhunskih umetničkih dometa. U fokusu ovakvih težnji je sama ustanova, a njena primarna funkcija i produkcija elitne kulture koja je namenjena elitnoj publici.

Govoreći o animacionim projektima i obrazovnoj politici menadžment SNP zastupa stav da je pozorište kao umetnost nešto što od publike unapred zahteva znanje i širinu. Na pitanje da li nacionalni teatar treba da edukuje publiku u cilju razvoja interesovanja za pozorište, A. Milosavljević kategorično tvrdi da „ono to mora i zato je subvencionisano,“ da SNP to radi konkretno predstavom „Galeb,“ koja je „apsolutno adekvatna“ za srednjoškolski uzrast¹⁰ i dodaje: „(...) ne mogu ja sad da se bavim omladinskim teatrom kad u ovom trenutku imamo predstavu koja je proglašena za jednu od najboljih“ (*Na Drini ćuprija*). Po pitanju eventualnih edukativnih programa za učenike srednjih škola, od LJ. Gvozdenović je dobijen odgovor da SNP „nema edukativni

¹⁰ Predstava *Galeb* u režiji Tomi Janežića, traje oko oko 6 sati i 30 minuta uključujući tri pauze.

karakter u smislu posebnih edukacija bilo kog uzrasta, njegova edukativna uloga je sama suština pozorišnog stvaralaštva, a ove programe treba da sprovode same škole, odnosno neke druge institucije.“ Na pitanje da li SNP ima uvid u dostupna istraživanja po kojima je veliki broj ove populacije nezainteresovan za pozorište, ona kaže: „SNP nema potrebu da gleda istraživanja, jer ono ima svoj repertoar i veliki deo tog repertoara su predstave rađene po književnim ili muzičkim delima koja su sastavni deo nastavnog programa srednjih škola.“ U kontekstu ovog odgovora korisno je pomenuti ’skandal’¹¹ koji se dogodio prilikom izvođenja predstave *Antigona* u SNP-u u okviru projekta *Školska lektira u pozorištu* 2014. godine, koji je imao za cilj organizovane posete pozorištu velikog broja učenika srednjih škola. Premda *Antigona* jeste deo školske lektire, pokazalo se da to delo nije adekvatno za današnju srednjoškolsku populaciju, posebno ne za učenike srednjih stručnih škola. Ideja projekta jeste inicijalno dobra, međutim, izostanak poznavanja i razumevanja dela, interesovanja za delo i pozorište, i konačno nedostatak kulturne potrebe izazvao je kontarefekat i potpuno negodovanje mladih ljudi.

U slučaju PM možemo reći da je ono programski potpuno dezorientisano. Sam naziv ‘Pozorište mladih’ nedvosmisleno ukazuje na program koji bi se morao stvarati u ovoj ustanovi, no ono program samo za mlađu decu i odrasle. Analizirajući PRPR direktorke E. Mrdaković u samom uvodu nalazimo podatak da je „PM jedinstvena umetnička ustanova u Novom Sadu, koja za osnovni cilj ima pravljenje predstava za decu svih uzrasta, ali s obzirom da je pokrenuta i postoji ‘večernja’ scena, PM na prirodan način definiše svoju namenu i oblikuje svoj imidž – POZORIŠTE ZA DECU I MLADE.“ Za E. Mrdaković misija ovog pozorišta je:

„Promovisanje delatnosti kroz razvijanje poverenja i prijateljskih odnosa između PM, medija, publike i ostalih ciljnih grupa. Očuvanje lutkarske umetnosti, na kojoj je PM i utemeljeno. Razvijanje savremenog dramskog pozorišta za decu i mlađe. Pretvaranje ove institucije u GRADSKI POZORIŠNI CENTAR za decu i mlađe kroz atraktivne, edukativne, interaktivne, moderne programe. Omogućavanje saradnje sa pozorištima slične provenijencije iz celog sveta i regiona.“

Ukoliko podemo od činjenice da kulturna ustanova postoji radi zadovoljavanja kulturnih potreba građana, ovako definisana misija, iz fokusa delovanja ovog pozorišta potpuno izmešta publiku kao glavnog aktera i u prvi plan ističe samu instituciju. Po pitanju programske orijentacije, E. Mrdaković u svom PRPR kaže da će se u formiranju repertoara voditi računa o „raznolikosti, kritičnosti prema društvu, prevazilaženju

¹¹ <http://www.intermagazin.rs/skandal-u-novom-sadu-daci-dovikivali-glumcima-tokom-predstave-crknji-i-hoces-li-umreti-vise/> (pristupljeno 27. 03. 2019).

tabua, otkrivanju novih talenata (...) i uvažavati starosni nivoi publike pri kreiranju repertoara – za najmlađe, za školarce, za tinejdžere i za mlade.“ Dve godine kasnije na pitanje strukture repertoara I. Cvejanov odgovara da „ni na dečijoj, ni na dramskoj sceni repertoar nije definisan ni žanrovski, ni po ciljnoj grupi publike, niti po umetničkim i organizacionim kapacitetima ansambla“ i da su parametri na osnovu kojih se donosi odluka o produkciji nove predstave „lične odluke direktora i/ili umetničkog direktora.“ Na pitanje misije, vizije i ciljeva PM, I. Cvejanov daje sledeći odgovor:

“Misija, ciljevi i vizija objedinjeni su jednim pojmom – inercija. Ne postoji osmišljena i artikulisana strategija razvoja, ne postoji kompetentna upravljačka struktura koja bi, ako ne osmisnila, barem prepoznala i podržala nečiju viziju, misiju i ciljeve. U praksi poslednjih 17 godina, koliko sam u pozorištu, upravljanje i rukovođenje je stihijsko, podređeno ciljevima, apetitima i interesima vladajuće strukture.“

I. Cvejanov potvrđuje da PM nema posebnu strategiju prema srednjoškolskoj populaciji, a ne postoji ni poseban program za njih.

Na pitanje koja je misija NP, V. Vencel kaže da je to: „Unapređenje mađarskog, manjinskog teatra i razvoj mađarske kulture uopšte.“ Ovo pozorište je nastalo 1974. godine s idejom da pomogne u očuvanju kulturnog identiteta Mađara u Vojvodini, međutim, kako piše na zvaničnom sajtu adresa ovog pozorišta je vrlo brzo postala „mesto na kojem su rasle neke mnogo ozbiljnije i kompleksnije pozorišne priče [...] Vremenom je ovo pozorište uspelo da postane, ne samo mesto okupljanja mađarske elite, nego je i prevazišlo mađarski okvir, te danas slovi za jedno od najrelevantnijih pozorišnih adresa u Srbiji i regionu.“

Kao kandidat za direktora NP, V. Vencel je 2013. godine predložio PRPR koji je oštro osuđen od strane „više od 20 intelektualaca“ i bio ocenjen kao „suštinsko nepoznavanje profila ove kuće, potencijala ansambla, kao i pozicije koju ovaj teatar ima u srpskom i mađarskom pozorišnom životu.“¹² Novinar, kritičar i poznavalac umetničke pozorišne scene, Teofil Pančić, imenovanje Vencela za upravnika ovog pozorišta nazvao je „nečasnom stvari“ i njegov program opisao kao „ponarodnjačenje“ i „pokušaj ubistva“ ove artističke kuće, koja je kao „institucija i kao umetnički ‘pogon’ toliko iznad mediokritetskih standarda ‘sredine’ (u svakom smislu reči) da je treba čuvati kao malo vode na dlanu, gledajući da nešto slučajno ne pokvariš.“¹³ Program V. Vencela je Pančiću adekvatan „za široke narodne – dakako mađarske –

12 <http://www.autonomija.info/da-li-ce-ujvideki-sinhaz-i-dalje-bitи-odlicno-pozoriste.html> (pristupljeno 12.02.2019).

13 Tekst Teofila Pančića u časopisu VREME: ‘Slučaj’ Novosadskog pozorišta: Pokušaj ubistva je u toku. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1132980&print=yes> (pristupljeno 12.02.2019.)

mase, onaj za lepo isflizirane tetke sa Telepa i brkate stričeve iz Gomboša, nešto u Zdravom Narodnom Mađarskom Duhu, nešto da se grohotom smejemo ho-ho-ho sve pocupkujući i udarajući se ručerdama o koleno, a poslen da đipamo u narodnoj nošnji uz hosu lepeš...“, ali nije za artističku, elitnu, isprofilisanu publiku ovog kosmopolitskog pozorišta. Razlog zbog kojeg citiramo ovakvu izjavu jednog pozorišnog kritičara, člana žirija pozorišnih festivala i intelektualca, leži u pitanju: zašto su široke narodne mase nedostojne pozorišta i čime zaslužuju u ovolikoj meri uvredljiv ton? Zar nije upravo mađarski filozof i književni kritičar Đerđ Lukač (György Lukács) rekao da je cilj drame – delovanje na mase, a temelj ideji o upotreboj vrednost pozorišta, kao neprocenjivoj vrednosti za jedno društvo daleko pre Lukača postavio je filozof i dramski pisac Deni Didro (Denis Diderot). Didro je smatrao je da bi pozorište moglo da bude izuzetno moćno sredstvo u prosvjetiteljskoj ulozi, samo kad bi vlada neke zemlje time umela da se posluži.

Na osnovu toga nameće se pitanje: zar nisu neke buduće „isflizirane tetke i brkati stričevi“ upravo ovi današnji novosadski srednjoškolci koje u najvećem mogućem broju ne zanima pozorište, niti ga posećuju? Da li su i oni onda nedostojni pozorišta? Zakon nalaže pozorištu da mora obavljati kulturne delatnosti kojima obezbeđuje ostvarivanje kulturnih prava građana, odnosno zadovoljavanje potreba građana. Ko su ti ‚građani‘ kojima ovaj Zakon obezbeđuje pravo i mogućnost na kulturu i zbog njih osniva pozorišta? Čijim novcem se, uostalom, finansira pozorište? Da li je to novac širokih narodnih masa ili samo elite koja sebe ne smatra delom te mase?

Analiza spornog PRPR današnjeg upravnika NP, umesto spiska komada za narodne mase, donosi uvid u stvarne razloge onako burne reakcije pozorišne i šire intelektualne elite, a to je poziv na otvoren dijalog o stanju kakvo ono jeste. U njemu Vencel govori o „hermetizmu u tretmanu dramskih dela,“ o „nametanju ciljeva reditelja pri čemu se gubi profil pozorišta,“ o „umetničkoj samosvojnosti koja u nekim projektima otežava, kako stručno-profesionalni prijem, tako i prijem od strane publike“ i da je „elitizam najveća zamka u pogledu daljeg razvoja pozorišta.“ Po pitanju programske orijentacije, V. Vencel konstatiše da se ovo pozorište godinama bori sa ispunjenjem sopstvenog tipskog određenja: model kamerno-istraživačkog teatra, ili narodno pozorište? Na pitanje strukture repertoara i osnovnih parametara za donošenje odluke o produkciji nove predstave V. Vencel kaže: „Iskreno? Struktura nastaje tako da se udovolji – ako je moguće – svim pripadnicima kruga spoljnih saradnika pozorišta.“ On tvrdi da se savremeni teatar odrekao obrazovne funkcije i da pozorište za „odrasle“ ne želi da obrazuje, edukuje ili vaspitava. U slučaju ciljne grupe koja je u fokus u ovog istraživanja Vencel kaže da „NP nastoji da pod sloganom ‘predstave za mlade i odrasle’ učini nešto i u segmentu mlađih koji se interesuju za pozorište“ i da su tako nastali određeni projekti.

Zaključak

Svrha postojanja institucionalnog kulturnog sistema je ostvarivanje prava građana na kulturu i zadovoljavanje njihovih potreba u kulturi. U praksi se to ne dešava, izložena studija slučaja o novosadskim pozorištima dokazuje da ustanove kulture teže stvaralaštvu sve viših umetničkih dometa, koje je namenjeno kritičarima, festivalima i aplauzima redovne publike sa razvijenim kulturnim potrebama, a to je 1-2% stanovništva. Pozorišta de facto sprovode kulturnu politiku, jer ona od njih ne zahteva delatnost kojom će se inicirati i razvijati kulturne potrebe građana, već samo onu koja će zadovoljiti postojeće potrebe u kulturi. Dragojević kaže da jedan od ključnih zadataka svake kulturne politike jeste da utvrdi šta se podrazumeva pod kulturnim potrebama, da odredi njihov obim i kvalitet, i da ih naknadno stavi u međuodnos s kulturnom politikom i kulturnim životom. Međutim, gotovo svaka kulturna politika ostavlja pitanje kulturnih potreba otvorenim, jer se inače izlaže dvostrukoj opasnosti:

„...Previše rigidnom određenju ukusa, želja i ponašanja stanovništva u vezi sa kulturnim aktivnostima; i, u isto vreme, suviše preciznom određenju kulturnih ciljeva koji se često ne mogu ispuniti i koji mogu značajno smanjiti njegovu elastičnost i dinamiku. Odatle najveći broj kulturnih politika, ovo pitanje zaobilazi, koncentrišući svoju pažnju uglavnom na kulturnu ponudu, potražnju i potrošnju.“

(Dragojević, 2006: 48)

Doduše, i pored ove 'površnosti i propusta' kulturne politike, direktori, tj. menadžeri ustanova kulture morali bi znati da je "istraživanje i poznavanje kulturnih potreba, ali i socijalnog ponašanja, jedan od osnovnih zadataka menadžera kulture, prevashodno da bi mogao da planira kulturne delatnosti i programe (zadovoljavati kulturne potrebe), ali i zato da bi mogao da planira kulturni razvoj (podsticati razvitak novih kulturnih potreba ili širiti krug ljudi koji će imati bogatije i raznovrsnije kulturne aspiracije) (Dragičević-Šešić i Stojković, 2007: 22), ali to je druga tema koja prevazilazi okvire ovog rada. Ono što posebno zabrinjava jeste to što, čak i ukoliko se u ponekoj ustanovi javi određena ideja o razvoju interesovanja građana za umetnost putem 'prilagođenih' programa i uspostavljanju komunikacije sa nepublikom, kao što je to bio slučaj u NP, takva ideja bude oštro osuđena od strane intelektualne elite.

Svedoci smo, već (pre)dugi niz godina, pisane, napisane, a ne ozvaničene ili usmene deklarativnosti po pitanju kulture, ali dubljim promišljanjem i sagledavanjem društva, ne samo srpskog, u kulturnom, sociološkom i istorijskom kontekstu, čini se da je drugačije uređenje skoro pa nemoguće. Bilo je različitih pokušaja još od demokratskih pokreta s kraja 18. veka da se rezultati napretka ljudskog društva, ljudske civilizacije, na tehničkom, ekonomskom, kulturnom području učine pristupačnim većini naroda. Same kulturne potrebe su, kako je već navedeno izrazito kompleksne prirode, jer

govorimo o potrebama za onom visokom, ili bar višom-srednjom kulturom, a takva kultura, pak, zahteva obrazovanje i stimulativne sredinske uslove, koje, u najvećem broju slučajeva obezbeđuje isključivo porodica. Ovaj, naizgled, pomirljivi ton dolazi iz uvida klasične sociološke studije koja se, po rečima Gansa, temelji na dva vrednosna stava, prvi da popularna kultura izražava estetičke i druge potrebe mnogih ljudi, što je čini kulturom, i drugi, da svi ljudi imaju pravo na kulturu koju biraju, nezavisno od toga da li je ona visoka ili popularna (Gans, 2008). To je zaista neosporno, ali pitanje kojim građanima su namenjena dela institucionalne kulture ostaje i dalje otvoreno. A samim tim i pitanje posredne diskriminacije. Građani Srbije se nalaze u različitim pozicijama, poseduju dijametralno različita lična svojstva i u skladu sa tim zahtevi prema ustanovama kulture u pogledu kulturnih delatnosti moraju biti različiti. Izostanak takvog zahteva oneomogućava jednak pristup svim građanima stvaralaštву ustanova kulture i onemogućava ostvarivanje prava na kulturu.

Država putem kulturne politike može da započne procese koji će u budućnosti dovesti do pozitivnih promena postojećeg stanja, ali pitanje je da li to ona hoće. Inovativna metoda kulturne politike, mogla bi biti upravo definisanje kulturnih potreba, zatim precizna uputstva i zadaci menadžmentu kulturnih ustanova za delovanje u pravcu razvoja takvih potreba, zahteva za umetničkim stvaralaštvom koje bi bilo u funkciji razvoja interesovanja za umetnost; zahtev da za poziciju direktora ustanova kandidati moraju posedovati visoko obrazovanje iz oblasti menadžmenta u kulturi. Naravno, takav zadatak prevazilazi sektor kulture, tu bi bilo neophodno uključiti i značajan broj drugih resora i pokrenuti sveobuhvatnu kulturnu akciju na nacionalnom nivou. Sve su prilike da se to neće dogoditi u skorijoj budućnosti.

REFERENCE:

1. Baltà, Jordi, & Dragicevic Šešic, Milena. 2017. "Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy", *International Journal of Cultural Policy*, vol 23: 159- 173.
2. Blake, Janet. 2014. *Exploring Cultural Rights and Cultural Diversity*, London: Institute of Art and Law.
3. Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
4. Burdije, Pjer. 1978. „Umetnička dela i razvijanje ukusa”, u: *Kultura*, 41, 9-28.
5. Campagna, Desirée. 2017. "Implementing the Human Right to Take Part in Cultural Life: Trends and Perspectives of Inclusive Cultural Empowerment", *Peace Human Rights Governance*, 1(2), 169-193.
http://phrg.padovauniversitypress.it/system/files/papers/2017_2_2.pdf
6. Chan, Wing T., & Goldthorpe, John H. 2005. "The social stratification of theatre, dance and cinema attendance", *Cultural Trends*, 4(3), 193–212.
7. Chan, Wing T., & Goldthorpe, John H. 2007a. "Social stratification and cultural consumption: Music in England", *European Sociological Review*, 23(1), 1–29.

8. Chan, Wing T., & Goldthorpe, John H. 2007b. "Social stratification and cultural consumption: The visual arts in England", *Poetics*, 35, 168–190.
9. Clammer , John. 2018. "Cultural Rights, Sustainability and Development: are they related? If so, how?" *The Journal of Law, Social Justice & Global Development* http://www.lgdjournal.org/wp-content/uploads/2018/06/9_CLAMMER_LDG_CRSI_2018.pdf
10. Cvetičanin, Predrag. 2007. *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*. Niš: Odbor za građanski inicijativu.
11. Cvetičanin, Predrag, i Milankov, Marijana. 2011. *Kulturne prakse građana Srbije*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
12. Dragin, Dušica. 2016. „Interesovanja – preduslov razvoja umetničke publike”, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 4, 193-205.
13. Dragin, Dušica. 2016. *Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/222/Doktorska%20disertacija%20-%20Du%C5%A1ica%20Dragin%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
14. Dragojević, Sanjin. 2006. *Kulturna politika: europski pristupi i modeli*, doktorska disertacija, Fakultet političkih znanosti, Zagreb. https://bib.irb.hr/datoteka/558507.doktorat_uvez.doc
15. Đukić-Đožinović, Vesna. 2004-2005. „Menadžment i kulturna politika – pogled na tranzicione probleme repertoarskog pozorišta”, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 8-9, 413-443.
16. Đukić, Vesna. 2010. *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.
17. Featherstone, Mike. 2007. *Consumer Culture & Postmodernism*. 2nd ed. London: Sage.
18. Gans, Herbert. 2008. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
19. Ivey, Bill. 2008. *Arts, Inc.: how greed and neglect have destroyed our cultural rights*, Berkeley, CA.: University of California Press.
20. Khan, Shamus, Rahman. 2012. "The sociology of elites", *Annual Review of Sociology*, 38, 361–377.
21. Koivunen, Hannele. and Marsio, Leena. 2007. *Fair Culture? Ethical Dimension of Cultural Policy and Cultural Rights*, Helsinki: Ministry of Education. <https://www.culturalpolicies.net/web/files/47/en/FairCulture.pdf>
22. Laaksonen, Annamari. 2010. *Making culture accessible. Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*, Strasbourg: Council of Europe. <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/LaaksonenMakingCultAccesible.pdf>
23. Milankov, Marijana. i Opačić Bogdana. 2012. *Kultura starenja i stari u kulturi*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
24. Molar, Klod. 2010. *Kulturni inženjerинг*, Beograd, CLIO.
25. Morrone, Adolfo 2006. *Guidelines for Measuring Cultural Participation*, Montreal, UNESCO Institute for Statistics. <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/guidelines-for-measuring-cultural-participation-2006-en.pdf>

25. Mrđa, Slobodan. 2011a. *Kulturni život i potrebe učenika srednjih škola u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
26. Mrđa, Slobodan. 2011b. *Kulturni život i potrebe studenata u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
27. Mrđa, Slobodan. 2016. *Demokratske vrednosti i kulturna participacija u Srbiji - Politikološko-kulturološki pristup*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka. file:///E:/My%20Documents/Downloads/slobodan_mrdja_disertacija_fpn.pdf
28. Nemanjić, Miloš. 1991. *Filmska i pozorišna publika Beograda: Socio-kulturni uslovi formiranja u periodu 1961-1984*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
29. Pascual, Jordi. 2018. „Cultural Rights, Local Cultural Policies and Sustainable Development: constructing a coherent narrative“, *Journal of Law, Social Justice and Global Development* (Special Issue, ‘Cultural Rights and Global Development’, ed. Jonathan Vickery), Issue 22: 2018: 41 — 60.
<http://www.lgdjournal.org/article/issue-22-article-04/>
30. Peterson, Richard A. (1992). “Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore”. *Poetics*, 21(1992), 243–258.
31. Shaver, Lea. 2009. „The Right to Science and Culture Wisconsin“ *Law Review* Vol. 2010..
https://www.aas.org/sites/default/files/Shaver_ScienceandCulture.pdf
32. Stevanović, Branislav. 2004. “Kulturna politika i politička kultura na balkanu: između primordijalizma i interkulturalizma”, u: *Modeli kulturne politike u uslovima multikulturalnih društava na balkanu i evrointegracionih procesa*, Filozofski fakultet – Univerzitet u Nišu, Institut za sociologiju, 93-111.
https://www.npao.ni.ac.rs/files/584/06_Zbornik_radova_Modeli_kulturne_politike_u_uslovima_mult_6afe0.pdf
33. Stojanović, Ana. 2016. *Kulturološki značaj evaluacije za povećanje učešća građana u kulturnom životu lokalne zajednice*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti.
http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9802/Doktorska%20disertacija_Ana%20Stojanovic.pdf?sequence=2&isAllowed=y
34. Subašić, Bojana. i Opačić, Bogdana. 2013. *Vrednosti i kulturni aktivizam maturanata u Srbiji*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvijatka.
35. Vickery, Jonathan. 2018. ”Cultural Rights and Cultural Policy: Identifying the Cultural Policy Implications of Culture as a Human Right”, *Journal of Law, Social Justice and Global Development* (Special Issue, ‘Cultural Rights and Global Development’, ed. Jonathan Vickery), Issue 22: 128-150.

WEB IZVORI:

- <http://www.ljudskaprava.gov.rs/sh/node/19967>
<http://www.intermagazin.rs/skandal-u-novom-sadu-daci-dovikivali-glumcima-tokom-predstave-crknji-i-hoces-li-umreti-vise>
<http://www.autonomija.info/da-li-ce-ujvideki-sinhaz-i-dalje-bitи-odlicno-pozoriste.html>
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1132980&print=yes>
<http://www.ravnopravnost.gov.rs/wp-content/download/Praktikum.pdf>

The Right to Culture or the Right to Develop Cultural Needs¹⁴

Abstract: The paper examines the possibility of exercising the right to culture by meeting the needs in the field of culture within the institutional system in Serbia. The unclear definition of the right to culture and the assumption that cultural needs exist “per se” within public practical policies, leads to cause-and-effect mechanisms and systems that result in the decline in the interest of citizens for art and culture, and ultimately in an unexpressed and undeveloped need in the field of culture in a large number of citizens. In the second part of the paper, the results of the empirical research carried out in the Novi Sad theaters are presented, and they point out that a theater with its cultural activities satisfies only the existing cultural needs. Such an arrangement of the institutional cultural system implies indirect discrimination against the rest of the population.

Keywords: right to culture, cultural needs, cultural policy, activities of the institutional cultural system, indirect discrimination

¹⁴ The second section of this paper is part of the empirical research conducted in 2015 and 2016 in the Novi Sad theaters within the author’s doctoral dissertation titled *The Methodical Agents of Socialization: School, Theatre and the Media and their Impact on the Development of Interests of High School Students for Theater* at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.

Virtuelna priča u slici *Povratak II* Velimira Iliševića

Apstrakt: Rad se bavi istraživanjem virtuelnih aspekata narativa u slici *Povratak II* Velimira Iliševića. Transmedijalno-naratološko čitanje Iliševićevog likovnog djela zahtijeva primjenu analitičkih oruđa kognitivne narratologije. Granični okviri i uokviravanje, polihronijska naracija i kontračinjenični narativ predstavljaju neke od osnovnih istraživačkih alata za tumačenje virtuelnog svijeta. Cilj ovog istraživanja jeste tumačenje virtuelnog narativa u slici *Povratak II*, čiji je morfološki koncept predstavljen naslovom kao granicom koja reprezentuje istoriografski i psihološki kognitivni okvir, putem diskursa o fašizmu, revizionizmu i slikarima - ukrotiteljima svoga vremena.

Ključne riječi: Ilišević, postklasična narratologija, transmedijalnost, virtuelni narativ, Jasenovac.

Uvod

Tumačenje simbola, znakova i znakovnih sistema omogućeno je razvojem semiotike¹ početkom dvadesetog vijeka na temeljima Pirsove (Charles S. Peirce) opšte teorije znakova. Hjemslev (Louis Hjemslev) je „koncepciju znaka podigao na takvu razinu apstrakcije da je ona počela vrijediti za svaki znakovni sustav ‘analogan jeziku,’ a ne samo za prirodan jezik“ (Biti, 2000: 497). Upravo je semiotika ona disciplina koja posjeduje instrumente za čitanje kodova svih fenomena komunikacije, pa tako i vizuelnih umjetnosti. Klasična narratologija ponikla je u krilu strukturalizma, a „pojam uvodi Todorov (1969) određujući ga kao ‘znanost o pripovijednom tekstu’ (*la science du récit*)“ (Biti, 2000: 327). Zbirkom eseja *Naratologija* (1999), Herman (David Herman) predlaže da se u nauku o književnosti uvede novi smjer – postklasična narratologija, kako bi se razvrstali različiti naporci za prevazilaženje „klasične“ strukturalističke narratologije kojoj je zamijerano zbog njene naučnosti, antropomorfizma, zanemarivanja konteksta itd. Herman implicira da se te pogreške izbjegavaju u postklasičnoj narratologiji, ali takođe insistira na tome da prefiks „post“ ne znači potpuni raskid sa strukturalizmom čija su mnoga dostignuća uključena u nove analize (Herman, 2010: 594). U ovoj fazi razvoja postklasične narratologije

1 „Semiotika ima dva načelna interesna usmjerenja, jedno prema tvorbi značenja u znaku, a drugo prema međuznakovnim odnosima“ (Biti, 2000: 496).

javljuju se novi pravci, kao što su: kognitivna naratologija, prirodna, postmodernistička, psihanalitička, kulturna, etička, politička, postkolonijalna, istoriografska, feministička i druge. U naratološkom priručniku (*The living handbook of narratology*), Herman navodi da se kognitivna naratologija može definisati kao proučavanje umno relevantnih aspekata pripovijedanja, gdje god – i na bilo koji način – da se te prakse javljaju. Kao što ova definicija sugerira, kognitivna naratologija je transmisijska u opsegu; ona obuhvata vezu pripovijedanja i uma ne samo u literaturi već i u interakciji licem u lice, radio emisijama, kompjuterskom virtuelnom okruženju, te u drugim pripovijedačkim medijima. Kognitivna naratologija može se okarakterisati kao poddomena unutar postklasične naratologije. U pitanju su okviri za naratološka istraživanja koja se temelje na radu klasičnih strukturalističkih naratologa, a nadopunjaju to djelo s konceptima i metodama koje nisu bile dostupne analitičarima kao što su Bart (Barthes), Ženet (Genette), Grajms (Greimas) i Todorov tokom vrhunca strukturalističke revolucije. Za ovaj rad relevantna su istraživanja koja upućuju na to da pripovijedanje funkcioniše kao kognitivni „makro okvir“ koji omogućava tumačima da prepoznaјu priče ili slične elemente u bilo kojem semiotičkom mediju – književnom, slikovnom, muzičkom itd. (Herman, 2013).

Teoretičari postklasične naratologije uočili su zanemarenost istraživanja opisa koji nije obilježje isključivo književnosti, nego i savremene književne teorije. Iz tog razloga, pregaoci ove discipline nauke o književnosti fokus istraživanja prebacuju na transmedijalnu prirodu opisa, jer „se čini da opis nije samo transgenerički nego i fenomen koji se može pojaviti u više od jednog medija“ (Wolf, 2007: 3). Kako bi dokazao njegovu transmedijalnost, kao varijantu intermedijalnosti, Wolf (Wolf) pretražuje u rječnicima engleskog i njemačkog jezika sinonime za pojam *opis* i utvrđuje da oba sadrže najmanje jedan takav kao slikovni medij. On takođe citira Nininga (Nünning) i kaže da „opis, u smislu koji se koristi u književnoj teoriji, označava prikaz i organizaciju izmišljenog svijeta književnog teksta u kojem se odvija radnja i djeluju likovi. On reguliše čitateljevu konkretizaciju narativnog svijeta i bitno doprinosi ‘efektu stvarnosti,’ kao i stvaranju estetske iluzije. Tradicionalno, funkcija narativnog diskursa opisa sastoji se od potencijalno neutralne informacije o karakterima, akciji i izmišljenom svijetu kao i osjetilnim detaljima koji pružaju prostorno-vremensko deiktičko obilježje likova u njihovim komunikacijskim situacijama“ (Wolf, 2007: 7). U srpskom jeziku, sinonim za ovaj pojam je ispitivanje, stoga opis nije samo književna forma nego „podrazumijeva stalno upletanje čitatelja u stanovite prakse viđenja koje on osjeća problematičnim“ (Biti, 2000: 348). Ovakva semiotička makroorganizacija potvrđuje da je opis zapravo mentalni koncept, polazeći od savremene kognitivne terminologije, te kao takav konstrukt usmjeren je na regulisanje specifičnog oblika organizacije znakova u različitim žanrovima i medijima. Time opis kao kognitivni okvir doprinosi razvoju novog smjera u postklasičnoj naratologiji, gdje je „ključna funkcija okvira omogućavanje ili usmeravanje interpretacije“ (Milosavljević Milić, 2016: 706).

Međutim, Wolf (Wolf) problematizuje odnos opisa i naracije te, odbacujući neke tvrdnje, kaže da opis obično predstavlja podređeni okvir koji djeluje ispod dominantnog okvira narativa. Takvim pristupom odbacuje isključivo monomedijalnu perspektivu opisa, a transmedijalnost pominje kao korisniju za pripovijedanje. Takođe, zahtijeva i terminološku razliku kako bi se izbjegle nejasnoće u diskurzivnoj praksi. Zbog toga je neophodno jasno razlikovati *opis* kao *apstraktni koncept* i *opis* kao *okvir*. Važno je naglasiti da značaj opisa proizilazi iz njegovih specifičnih funkcija, koje ovise o kontekstima i sistemima u kojim djeluju i kontekstima koji osiguravaju okvir u kojem su okviri suprotstavljeni jedni drugima.

U eseju *Opis u vizuelnim umjetnostima*, Pošat (Pochat) razmatra Volfove tvrdnje da slikarstvo ima visok opisni potencijal, dok iskustvo njegovih objekata zahtijeva samo relativno nizak stepen udjela primatelja, budući da dopušta posmatraču da doživi te objekte na način koji je mnogo bliži stvarnoj percepciji, nego što je to slučaj u literaturi. Pošat (Pochat) smatra da bi bez komparativnog poređenja bilo pojednostavljeno povezivanje slikarstva s percepcijom. Ono bi u stvari prikrilo složenost predmeta od neuropsihološkog gledišta i, štaviše, ne bi bilo pravedno prema posmatračevim mentalnim procesima uključenim u mimetičke prikaze i njihove umne reprodukcije. Kada se čuje rečenica „konj se propinje,“ kao i kada se gleda crtež koji prikazuje konja koji se propinje, mozak primatelja je aktiviran i njegov um počinje reprodukovati događaj koji je nagovijestio i okolnosti koje su vezane uz njega. Riječ nije pokretna, a ni prikaz, ali se doživljava kao dinamična sugerirajući pokret. Funkcija opisa je referentna, bilo riječima ili slikom (Pochat, 2007: 274).

Transmedijalna perspektiva opisa u vizuelnoj umjetnosti omogućava naraciju, a da bi se ona ostvarila neophodno je da umjetničko djelo sadrži savremene narativne okvire. S obzirom na transmedijalnu prirodu opisa, u ovom ogledu bavimo se analizom narativa u slikarstvu, a od posebnog značaja su granični okviri i uokviravanje, polihronijska naracija i kontračinjenični narativ kao analitička sredstva za tumačenje virtuelnog svijeta u slici *Povratak II* Velimira Iliševića.

Stvaralački postupak slikara Velimira Iliševića

Slikar Velimir Ilišević² rođen je u Sisku 1965, a djetinjstvo i ranu mladost proveo je u Prijedoru. Od 1989. godine živi i radi u Švajcarskoj, gdje je i nastao njegov umjetnički izražaj. Svoja djela najviše je izlagao u institucijama i galerijama te zemlje, ali i izvan nje. Godine 2016. organizovana je velika retrospektivna izložba ovog umjetnika u *Museum zu Allerheiligen* u Šafhauzenu (Schaffhausen). Njegovi radovi se nalaze u važnim javnim i privatnim zbirkama. Član je Vizarta (Visarte Schweiz), švajcarske asocijacije za vizuelnu umjetnost i kulturu. Više puta je nagrađivan za svoj rad, aktuelno stipendijskim boravkom u Parizu i Berlinu.

2 <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=10370289>

Iliševićev stvaralački postupak baziran je na začudnosti, jer se narativni diskurs manifestuje kroz zaumne motive, što elementarno potvrđuje misao velikog Velimira Hlebnjikova da osim jezika riječi, koje su jedinice sluha, postoji i jezik satkan od jedinica uma. Možemo reći da su ovakve tvrdnje temelj postklašičnog poimanja narativa, pri čemu jezik uma prenose različiti medijumi kao sredstvo izraza, jer „ne bi se moglo poreći da slike ne opisuju – možda čak i bolje nego književni tekstovi – i ko se ne bi složio da filmske scene ne mogu biti vrlo deskriptivne ili određene muzičke kompozicije“ (Wolf, 2007: 3).

Termini *zaum* i *zaumni jezik* dolaze iz književnoteorijskog pravca nazvanog ruski formalizam, koji je nastao početkom dvadesetog vijeka u književnonaučnoj školi Moskovski lingvistički krug i Društvu za proučavanje pjesničkog jezika – OPOJAZ. Ova orijentacija, kao svojevrstan skretničar u proučavanju književnosti, okupila je „lingviste (Polivanov, Jakubinski), teoretičare stiha (Brik, Bernštejn, Tynjanov), teoretičare proze (Šklovskij, Ejhenbaum), stilističare (Vinogradov)“ (Biti, 2000: 146), koji su nasljednici ruskih teoretičara devetnaestog vijeka Veselovskog i Potebne. Škola je „u doslugu s transformacijama ruske književne avangarde prošla kroz nekoliko metodologičkih faza“ (Biti, 2000: 146), a njena teorijska istraživanja rađena su na poeziji ruskih futurističkih pjesnika Hlebnjikova, Majakovskog, Kručoniha i dr. Već 1913. godine, pomenuiti pjesnici našli su se u kubofuturističkom krugu koji je „obuhvatao, formalno ili neformalno, praktično sva važna imena slikarske avangarde: Larionov, Gončarova, Maljević, Tatljin, Matjušin, Rozanova, Popova, Filonov, Ekster, Guro i dr. S druge strane, izgleda da termini kubofuturizam i futurizam zapravo nisu bili strogo odvajani i da je potonji, makar u jednom periodu, na izvestan način skoro prepostavljao prefiks *kubo* u smislu naglašavanja važnosti kubizma za formaciju ruskog avangardnog/futurističkog pokreta“ (Mijušković, 1998: 62). Hlebnjikov je prvom objavljenom brošurom *Učitelj i student* iskazao interesovanje za istoriju i filozofiju, kasnije i za teoriju vremena u *Tablicama sudsbine*. Njegova poetika ujedno je politički manifest predstavljen pjesmom *Sloboda*. „U Moskvi 1912. godine izlazi *Šamar dobrom ukusu* zbirka pesama Hlebnjikova, Burljuka, Kručoniha, Majakovskog, zajedno s revolucionarnim manifestom i Burljukovim tekstrom o kubizmu u kojem je naglašavao da je ‘još odavno poznato da nije važno *šta*, već *kako*, što znači koji su principi vodili slikara u stvaranju ovog ili nekog drugog dela!‘ Ono što je povezivalo nastupe futurista bila je vera u autonomiju umetničkog materijala: bojenje površine i linije u slikarstvu, *samovita reč* (termin Hlebnjikova), ‘samorodna, samodovoljna reč’ u poeziji“ (Bužinska, Markovski, 2006: 127). Ronald Vroon kaže da je „kod Hlebnjikova primaran taj osjećaj čuda u jezičkoj igri, zvuku kojem je dopušteno da se slobodno kreće u potrazi za vlastitim smislom, dajući ono što su Hlebnjikov i njegovi savremenici nazvali zaum. Za Hlebnjikova, pomak u zvuku koji proizvodi pomak u značenju bio je pomak u strukturi univerzuma. Kretanje suglasnika postaje metafora za politički i ekonomski sukob“ (Vroon, 1997: 7). Upravo to pomijeranje,

pomak, premještanje predstavlja osnovni koncept koji povezuje književni i slikarski zaum na početku dvadesetog vijeka, a čini se da na svojoj atraktivnosti nije izgubio ni danas. Prema futuristima, zaumni jezik, oneobičeni (očuđeni), predstavlja „odraz intuitivne svesti oslobođene logike zdravog razuma, direktno ispoljavanje impulsa što dolaze iz nepatvorene, čiste, ‘ogoljene psihe’ umetnika, iz područja iracionalnog, ne-razumskog, iz onog neuravnoteženog, disonantnog, ‘nepravilnog’ i ‘neprijatnog’ u ljudskoj prirodi“ (Mijušković, 1998: 67). U slikarstvu „jedino će se kod Maljevića, u okviru globalne kubofuturističke estetike, odigrati pomak u pravcu krajnje osvećene recepcije i specifične reinterpretacije osnovnih postulata *zauma*, teorije zaumnog jezika Kručoniha i Hlebnjikova. Njegove slike iz faza tzv. *zaumnog realizma* i *alogizma* (1913-14), koje su neposredno otvorile prolaz ka suprematizmu, predstavljaju u stvari slikovnu elaboraciju i afirmaciju umjetničke ideologije koja je najtešnje povezana sa temeljnim idejama teorije *zauma* i praksom *zaumnog pesništva*“ (Mijušković, 1998: 67), a radi se o slikama *Jutro na selu poslije mećave* i *Seljanka sa vedrima* (1912). Maljevićev zaumni slikarski jezik najbolje se manifestuje u slikama *Krava i violina*, *Žena na tramvajskoj stanici*, *Englez u Moskvi* itd.

Istoričari umjetnosti često raspravljaju o tome da li je Iliševićovo slikarstvo apstraktno ili figurativno. Ono je zapravo i apstraktno i figurativno, pa je linija između tih pojmove potpuno izbrisana. Oba načina izražavanja koegzistiraju i istovremeno dejstvuju u slikama, forma je figurativna, a sadržaj apstraktan. Ilišević razvija likovnu formu (tekst) koja otežava adresatu razumijevanje sadržaja; figurativno (tekst) zamagljuje apstraktno (narativni diskurs), gdje se pod apstraktnim podrazumijeva (slikarski) kvalitet i identitet umjetnika, pa se čini da autor često i više razgovara zaumnim jezikom sa svojim slikarskim uzorima Van Gogom (Van Gogh), Sutinom (Soutine), Ferdinandom Hodlerom. Na njegovim slikama pojavljuju se stolica, skije, papuče, čizme, nož, alat, sjekira, panj, drvo, prozorska okna i dr. „Svi ovi predmeti i stvari u službi su Iliševićeve introspekcije i to su ‘njegovi’ predmeti i stvari, a samo podsjećaju na ove gore pobrojane i njihove ‘vlasnike’“ (Munjiza, 2014). Postupak kojim umjetnik s lakoćom otklanja pripovijedni sloj metaforičkim pomijeranjem značenja na motivima otežava tumačenje slike, „ali služi da pokaže kako Ilišević svojim pristupom, načinom rada, a posebno rezultatom, pripada poetičkoj praksi“ (Munjiza, 2014). Iliševićev zaumni slikarski jezik zasnovan je na motivima „koji se uvijek iznova i varijantno ponavljaju, čime stalno dobijaju nova značenja; ona zasigurno ne mogu uvijek da budu do kraja i sa sigurnošću razriješena“ (Burkard, 2017: 8). Zapravo, varijacije na temu izvornog motiva jesu susret dva prevoda, gdje je svako sljedeće tumačenje prošireno nekoliko redaka, tj. predstavljaju neologizme koji su bitna odrednica njegovog rada.

U uvodu publikacije *Između zastoja i novog početka*, Matijas Fišer (Fischer) predstavlja rezultate stvaralaštva slikara Velimira Iliševića koje u kontinuitetu traje preko dvadeset godina. Fišer spominje da se u Iliševićevom stvaralaštvu ne oslikava

samo djelo Vinsenta van Goga (1853–1890), nego i Pola Sezana (Cezanne, 1839–1906), Haima Sutina (1893–1943), Đovanića Segantinija (1858–1899), Ferdinanda Hodlera (1853–1918), Feliksa Valotona (Vallotton, 1865–1925), Filipa Gustona (1913–1980), te Vilfrida Mozera (Moser, 1914–1997). Ne radi se o direktnom preuzimanju pojedinih predmeta iz svakodnevnice, već se principi umjetnosti prvo praktikuju, potom preformulišu i na taj način kreiraju vlastiti motivi i biraju vlastite boje.

Ilišević je razvijao svoju umjetnost dotičući se gorkih i neriješenih trenutaka iz prošlosti koji i dalje traju među živim ljudima. Njegove slike koje pored ukupne privlačnosti boja i oblika uvijek sadržavaju odgovarajuću otmjenu distancu i privlačnu veličinu. One stvaraju najbolje preduslove za to da se u vremenu, u kojem dominiraju digitalne fotografije, sa tradicionalnim umjetničkim tehnikama zauzme vlastito mjesto u vizuelnom otvorenom prostoru (Fischer, 2016: 10-19).

U ovom radu bavićemo se naratološkim čitanjem Iliševićeve slike *Povratak II*, koja govori o jednoj od najtežih istorijskih tema – stradanjima u ustaškom logoru Jasenovac.



Slika: *Povratak II* (Rückflug II), ulje na platnu, 150 x 120 cm, privatno vlasništvo,
Švajcarska, 2013.

Narativni aspekti u slici Povratak II

Slika *Povratak II* predstavlja mise en cadre³ serije *Jasenovac* jer je, u odnosu na ostale slike iz ove serije, u cjelini u funkciji pripovijedanja i autorskog eksponiranja. Pažljivom posmatraču razotkriva se agonija u procesu umjetničkog stvaranja, jer u podtekstu ove slike postoji virtualna priča u kojoj autor glavni razlog za raspad domovine (Jugoslavije) i ratove devedesetih vidi u jasenovačkoj nesreći. Ne upućujemo na to da „Iliševića isuviše olako tumačimo kao slikara koji je suočavanje sa jugoslovenskom istorijom uzeo za svoj radni zadatak“ (Burkard, 2017: 5), ali nesumnjivo je da autor iz spektra snažnih emocija ima potrebu progovoriti o traumatičnim događajima. Ilišević sastavlja dijelove sopstvenog života slikajući tešku temu o stradanjima u logoru Jasenovac, u kojem su bili zatočeni i članovi njegove porodice. Nekim čudom preživjele su baka, majka i tetke. Ime njegovog djeda, pripadnika partizanskog pokreta otpora, uklesano je na Memorijalnom zidu na Mrakovici. U prilog tome govori poznavanje biografije umjetnika,⁴ jer kako tvrdi Katlin Biler (Kathleen Bühler): „Hvatanje korijena u novom mjestu življenja umjetniku daje sigurnost, ali i odgovarajuću distancu kako bi se mogao suočiti sa događajima u staroj otadžbini. Nakon što mu je otac umro 2005, preminule su i njegove tetke i njegova majka 2010. godine. Time su umrli svi rodbinski svjedoci vremena koji su predstavljali njegovu sponu sa razvojem istorije Jugoslavije. I tako on 2013. godine u seriji *Jasenovac* počinje da tematizuje svoju porodičnu istoriju. ‘Eschenstock’ je bukvalan prevod za Jasenovac, ime mjesta na Savi, a istovremeno i hrvatski koncentracioni logor za masovno ubijanje Srba, Jevreja, Roma, Sinta i komunista kojim su četrdesetih godina 20. vijeka upravljale hrvatske ustaše. [...] Velimir Ilišević na svim slikama serije *Jasenovac* oslikava manje više jako stilizovanu lobanju životinje na koju je jednom naišao tokom šetnje kroz jednu šumu u Bosni, što ga je potaklo da počne razmišljati o svim tim grozotama i mjestima užasa ne samo iz najnovijeg nego

³ „Kao metakoncept, ovaj fenomen ima funkciju i u kodiraju ili oblikovanju samih kognitivnih okvira teksta ili bilo kog drugog artefakta. Na taj način on doprinosi da se razume način na koji čitalac oblikuje ili percipira neki deo teksta. U nekim slučajevima, kao u prologu, on može fukcionisati kao minijaturni narativni rezime celokupnog zapleta“ (Milosavljević Milić, 2016: 29).

⁴ „Velimir Ilišević se 1989. godine preselio u Švajcarsku. Odgojen u duhu multietničkog i kulturno povezanog prostora Jugoslavije, on je tim preseljenjem napustio zemlju koju kao takvu više nikada neće naći. U novoj domovini veoma brzo se posvetio slikarstvu stvorivši djelo koje je svojom jasnoćom i mirnim kontinuitetom probudilo pažnju likovne kritike i kulturnih ustanova. Često se navodi da ovi okvirni biografski podaci, koji životnu situaciju Velimira Iliševića nejasno oslikavaju, čine pozadinu njegovog stvaralaštva kao slikara. Teme njegovog figurativnog slikarstva uglavnom su činile osnovu za tumačenje njegove biografije: slike sa temama mesa iz 1990-ih godina, slike dijelova tijela (kao npr. *Slikanje prstima* iz 2000. godine, ili *Grudi* iz 2004), potom porodične slike (npr. oca i majke iz 2002. i 2003. godine), ili pak lobanje životinja iz serije *Jasenovac*. U ovoj posljednjoj seriji oslikana je okruglost jednog perioda iz istorije njegove zemlje, a odnosi se na događaje u koncentracionom logoru Jasenovac u vrijeme Drugog svjetskog rata“ (Burkard, 2017: 5).

i iz predzadnjeg rata. [...] Užasne tajne Jasenovca i drugih mjesta, za bivšu Jugoslaviju predstavljaju teško breme. Velimir Ilišević ih je naslikao iz unutrašnje potrebe, i iako iz očiglednih razloga tematski spadaju u najmelanholičnija djela njegovog stvaralaštva, njihove boje su proljećno vedre, a potezi laki kao ples“ (Bühler, 2016: 44-51).

S obzirom na to da nikada nije izvršeno sveobuhvatno istraživanje o broju žrtava koncentracionog logora Jasenovac, u posljednje vrijeme negiraju se počinjeni zločini što je vrsta istorijskog revisionizma. Prema izvještaju Zemaljske komisije Hrvatske za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača, ustaše su u svom paničnom bijegu krajem aprila 1945. godine spalili i uništili sav materijal koji bi mogao pružiti statističke podatke za utvrđivanje broja zarobljenika, stoga nije moguće odgovoriti na pitanje koliko je žrtava stradalo u Jasenovcu. Na osnovu istraživanja ove komisije broj žrtava iznosi 500–600.000 (JU Spomen područje Donja Gradina, 2013: 42). Istraživanjem jasenovačke tragedije bavi se i hrvatski istoričar Ivo Goldštajn (Goldstein), koji u knjizi *Jasenovac i Bleiburg nisu isto* govori o manipulaciji brojem žrtava, te da se sve do kraja osamdesetih baratalo brojem od 700.000. Goldštajn pretpostavlja da se do tog broja došlo kada se od demografskog gubitka Jugoslavije, tokom Drugog svjetskog rata, oduzme stvarni gubitak. On smatra da je izračun demografskog gubitka (1.700.000 jugoslovenskih ratnih žrtava) bila politička odluka da bi se pridala što veća važnost Narodnooslobodilačkom ratu, odnosno da se Jugoslavija sa 1,7 miliona žrtava pozicionira na treće mjesto po broju ratnih žrtava u Evropi (Goldstein, 2011: 309). Na istom mjestu piše da je u jasenovačkim logorima realno izgubilo živote 90.000 ljudi, dok u monografiji *Jasenovac* (2018) Goldštajn smatra da je broj žrtava oko 120.000. U opsežnoj studiji *Jasenovac – Aušvic Balkana*, izraelski istoričar Gideon Grajf (Gideon Greif), koji je i direktor Međunarodne ekspertske grupe GH7 protiv revisionizma u istoriji, piše da se broj žrtava ne smije smatrati najvažnijim elementom stvarnosti koji su predstavljali Aušvic i Jasenovac, jer je smrt samo jedne osobe tragedija sama po sebi. „Poricanje holokausta“ započelo je odmah po svršetku Drugog svjetskog rata sa pokušajima da se sprijeći pominjanje zločina njemačkih nacista, da im se izmijeni karakter, ili da se potpuno porekne postojanje zločina. Smatra da se poricanje holokausta uglavnom koncentriše na slučaju Aušvica, koji pokazuje u kojoj je mjeri Aušvic postao simbol holokausta. U slučaju Jasenovca, taktika je gotovo istovjetna u pokušajima da se minimiziraju zločini ili da se promijeni značenje logora, koji se naziva radnim logorom a ne logorom smrti, uz riječi da su smrti rezultat loših uslova a ne ubijanja. Grajf dalje navodi da se iza tendencije za poricanjem nalazi činjenica da generacije koje su došle poslije ovih događaja s teškoćom prihvataju krivicu i na taj način žele da speru svoju savijest. Posebno naglašava da druga i treća generacija ne snose nikakvu krivicu, nego da oni imaju samo kolektivnu moralnu odgovornost koja uključuje prije svega prihvatanje činjenica i napor da se takvi zločini spriječe u budućnosti. Manipulisanje brojem žrtava veoma je opasno, a naša je moralna dužnost da ih spriječimo (Greif, 2018: 350).

Prečutkivanje kao pragmatička sankcija⁵ sistematski se koristilo dugi niz godina da se paralelizuju svijesti među članovima društvene grupe, odnosno uvodio se ničeovski obrat kako bi se otvorio nedovršen dijalog. Takvi dijalazi obično završe relativizacijom zločina izjednačavanjem žrtve i egzekutora. Svaka pragmatično-politička odluka uvijek je podržana od velikih svjetskih sila. U kontekstu srpsko-hrvatskih odnosa, prisjetićemo se da je na sličan način period od Bečkog književnog do Novosadskog dogovora iskorišten za stvaranje srpskohrvatskog jezika. Kultura sjećanja jeste naša moralna obaveza prema nedužnim žrtvama. Pri svakom podsjećanju na zločine važno je imenovanje zločinaca koji su komandovali jasenovačkim logorima, pošto su njihova imena immanentna zločinu, jer „ako niko nije odgovoran onda i sam zločin postaje beznačajan“ (Greif, 2018: 652). Muzealizacija mesta zločina izuzetno je bitna zbog budućih pokoljenja koja treba da shvate istorijski kontekst „nastanka, razvoja, sprovođenja u djelo i uticaja ustaške ideologije“ (Greif, 2018: 653).

Naslov umjetničke slike sadrži deiktičko obilježje vremena, jer je vrijeme „jedna od najosnovnijih kategorija ljudskog iskustva“ (Rimmon-Kenan, 2002: 45). Ženet je slikarstvo posmatrao kao „umjetnost prostora,⁶ i kao teoretičar klasične naratologije smatrao je da fabulu čine hronološki organizovani događaji, koje u slikarstvu nije moguće predočiti, jer na slikama vrijeme kao osobina narativa izmiče. „Međutim, ma koliko da je istinito da narativ predstavlja reprezentaciju događaja u vremenu, ništa manje nije tačno da on takođe predstavlja reprezentaciju događaja u prostoru“ (Abot, 2009: 255). Istraživanjem prirode vremena i porijekla prostora bavi se i Velimir Abramović, koji postavlja pitanje čega je subjekt svjestan pošto ljudi ne mogu da „opažaju vrijeme.⁷ Shodno takvoj tvrdnji, narativ bi predstavljao reprezentaciju simultanih događaja, a simultani događaj jeste svjesnost. Tada simultane događaje upravo možemo posmatrati u slikarstvu, dok bi slikari bili ukrotitelji vremena.

Naslov slike je paratekstualni granični okvir koji „rukovodi interpretacijom umjetničkog djela kao artefaktom“ (Wolf, 2006: 13). Okvirna granica služi za postavljanje kognitivnih okvira, odnosno ona pomaže recipijentu da odabere okvire interpretacije. Najočiglednija funkcija uokviravanja je njegova poruka ili tekstocentrična funkcija, koja je na slici prisutna u paratekstu kao ekfrastično pretvaranje likovne

5 „Taj se izraz odnosi na odluku vladara o svom nasleđu, ili granicama svoje vlasti, iako u Rimskom pravu znači odluka države, koja ima viši smisao nego sporazum privatnih lica“ (Ekmečić, 2011: 78).

6 „Ono zbog čega je slikarstvo umetnost prostora, to nije stoga što nam ono predočava prostornost, već stoga što se to sâmo predočavanje ostvaruje u prostornosti, u jednoj drugoj prostornosti koja je specifično slikarska“ (Žerar Ženet, *Figure*, Biblioteka Zodijak, Beograd, 1985, str. 35).

7 „Ako je svesnost zapravo simultanitet psihološki izražen opažanjem prostornosti, onda je uslov egzistencije prostora ujedno i uslov našeg opažanja, to jest, vreme je svest, a svesnost je simultani događaj“ (Velimir Abramović, *Problem ontološkog definisanja svesti*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14386>).

umjetnosti u pripovijest. U slici *Povratak II* svijet fikcionalnog raspoređen je u dva⁸ kognitivna okvira. Istoriorafski okvir kao *retroscenario* u kome se razvija oblik ideološkog fanatizma uokvirava donji dio slike. U eseju *Istorijska kao retroscenario*, Žan Bodrijar (Baudrillard) piše da se istorija povukla, ostavljajući za sobom neku indiferentnu nebulozu, lišenu svojih referenci, te da se u toj praznini pojavljuju fantazmi minule istorije ne zato da bi ljudi u njih vjerovali, nego da bi se oživjelo vrijeme u kome je bar bilo istorije, nasilja (makar i fašističkog), u kome je postojao rizik života i smrti. Svaka se ranija istorija, bez razlike, oživljava – nijedna snažna ideja više ne selekcioniše, samo nostalгиja beskrajno nagomilava: rat, fašizam, sjaj s kraja vijeka ili revolucionarne borbe, sve je jednako vrijedno i miješa se bez razlike u istoj sumornoj i žalobnoj egzaltaciji, u istoj retroočaranosti (Bodrijar, 1991: 45). O oživljavanju ustaške ikonografije kroz postavljanje table sa natpisom „Za dom spremni!“ Grajf (Greif) navodi da u Jasenovcu, mjestu najvećeg stradanja Srba, Jevreja i Roma čije žrtve broje nekoliko stotina hiljada ljudi, tabla sa pomenutim pozdravom u lijevom donjem uglu ima grb sa ustaškim pozdravom, što ukazuje na simbiozu mračnih perioda hrvatske istorije. Takođe, komemorativni skup u austrijskom Blajburgu je problem širih međunarodnih okvira. Naime, to je mjesto gdje su 1945. ubijene ustaše i domobrani povezani sa profašističkim snagama od strane Jugoslovenske armije. Na desetine hiljada ljudi se okuplja sa ciljem odavanja počasti pripadnicima Nezavisne države Hrvatske (Greif, 2018: 94). Prema istom autoru, ono što Evropa i svijet očekuju jeste da progresivna javnost Hrvatske zaustavi trend rehabilitacije ustaštva, jer „naivno bi bilo fašističku evokaciju protumačiti kao aktuelno obnavljanje fašizma (upravo zato što više nismo u njemu, nego u nečem drugom, još manje šaljivom, fašizam može opet da postane fascinantan u svojoj surovosti, filtriranoj, estetizovanoj retroumetnošću)“ (Bodrijar, 1991: 45). Kada govorimo o poklicu „Za dom spremni!“ najmanje je bitna činjenica da je to nedvosmisleno ustaški pozdrav i ništa drugo, ali je puno važnija nevjerovatna istina da u modernoj Hrvatskoj, uprkos svemu što danas znamo o tom periodu, postoje ljudi koji veličaju ustaški pokret i NDH, kaže hrvatski istoričar Hrvoje Klasić (Greif, 2018: 79).

U središte pripovijesti putem ikoničkog znaka Ilišević postavlja ustaške zločine u koncentracionom logoru i logoru smrti Jasenovac. U donjem horizontalnom dijelu slike metaforično je opisan fašizam u vidu crnog orla koji je prikazan poliperspektivno. Reklo bi se da je prizor nepomičnog orla najmanje dinamičan. Međutim, zakrećući pogled udesno, umjesto orla, uočava se krst u krvi koja teče i upravo je tu zamišljena linija „između metafizike i ideologije“, koja aktivira kontračinjenični narativ „o mogućem djelovanju slobodnih stvorenja na određeni način u hipotetički drugačijim uslovima“

⁸ „Uvijek i iznova, kao u prvim fazama njegovog stvaranja, pozadina slike se na dvije površine dijeli horizontalnom linijom, koja je nekada postavljena više, a nekada niže“ (Burkard, 2017: 8).

(Vasić, 2015), gdje junaci ove priče kreiraju „sopstvene dvojnice.“⁹ U „kognitivnoj dimenziji hipotetizma“¹⁰ moguće je izabrati drugačija djela negacijom u proleptičnoj¹¹ priči, koja nije dio aktuelne, te metonimijskim djelovanjem mijenjati identitet na motivima krsta i orla. Tada se korjenito mijenja karakter junaka, pa više ne krvari krst nego krvari orao razapet na krstu. Ovim postupcima proairetički kod udvostručen je u „polihronijskoj naraciji“¹² upotreboru orla u krvi ili krsta u krvi. Polihronijsku naraciju nalazimo tamo gdje sekvence događaja nisu stabilne i linearne strukture. Pripovjedač želi dokučiti odgovore na nemali broj pitanja, a jedno od važnijih je postoji li mogući svijet u kojem bi bio aletički (logički) moguć Balkan bez ratova, uzimajući u obzir epistemička znanja o istorijskom stradanju njegovih naroda. Odgovor na ovo, ali i druga pitanja, s jedne strane, daje mentalni sklop recipijenta koji uranja u fikcionalni svijet i direktno je proizvod njegovog iskustva i aktuelnog svijeta.

Psihološki okvir gornjeg dijela slike intimni je prostor autora. U ovom kompozicionom elementu slike pojavljuje se motiv prozorskog okna, tačnije „kod pet od šest slika se u njihovoј pozadini mogu razaznati okovani okrugli stakleni prozori“ (Bühler, 2016: 48), kojima su okviri rađeni od lijevanog olova, tzv. Butzenfenster, svojstveni renesansnoj arhitekturi XV vijeka. Tamo gdje slika zamagljuje vidič, „gdje se opire tumačenju, gdje ne otkriva tajnu i gdje su privatni simboli šifrovani, tamo ona ulazi u svijet traumatičnog“ (Bühler, 2016: 32). Priroda znanja donjem dijelu kompozicije slike sadržana je u kolektivnom sjećanju u kontekstu transgeneracijskog prenosa traume¹³ kojeg predstavljaju zamagljeni prozori. Slika je podijeljena linijom loma koja izražava „rascjep mentalnog sklopa“ (Jung, 2002: 174). Osnovni motiv nesvjesnih predstava jeste „ideja magičnog kruga na crtanog oko nečega sa ciljem da spriječi bjekstvo ili da zaštiti od neprijateljskih uticaja“ (Jung, 2002: 175). Prozori iznad linije loma podsjećaju na mandalu „kao jedan od najvažnijih motiva u objektivizaciji nesvjesnih predstava“

9 „Kreirajući sopstvene dvojnice, izmeštene u hipotetičku prošlost ili budućnost, ili simulirajući u aktuelnoj egzistenciji paralelne uloge, junaci 'ispisuju' svoje virtuelne autobiografije“ (Milosavljević Milić, 2016: 47).

10 „Ta kognitivna dimenzija hipotetizma, koja svedoči o neiscrpnosti virtuelnih aspekata narativa, a implicitno i o samom pripovednom potencijalu, naročito dolazi do izražaja u negacijama ili poređenjima, premda je nisu lišeni ni ostali tipovi virtuelnog narativa“ (Isto, 2016: 50).

11 „Anakronija s pomoću koje se priziva jedan ili više događaja koji će se odigrati nakon sadašnjeg događaja (s kojim p. počinje)“ (Biti, 2000: 441).

12 U radu *Limits of Order: Toward a Theory of Polyphonic Narration* Herman definiše polihronijsku naraciju kao umnožavanje načina na koji se prepričavani događaji mogu povezati kako bi se dobila neka pripovijest (Herman, 1998: 75).

13 „Istraživanja o osobama koje su preživjele masovnu traumatizaciju poput Holokausta i Vijetnamskog rata, te fenomen tzv. 'izabrane traume,' potakla su razmišljanja o tome može li se i na koji način traumatsko iskustvo prenijeti na sljedeće generacije. Svakako da odrastanje u okruženju traume, vrlo često kao obiteljske tajne, ostavlja trag čak i kada trauma nije uzrokovala psihopatologiju u roditelja“ (Klarić i dr., 2010).

(Jung, 2002: 176). Umjetnikovo geografsko izmiještanje u Švajcarsku bilo je okidač u nerazriješenom ciklusu traume, kako to zorno Jergović navodi u tekstu *Slika kao domovina*: „Te godine kada je Velimir Ilišević odlazio iz Jugoslavije pred građanima te zemlje stajao je ovakav izbor: ili će živjeti bolje i bogatije – što im je nudio premijer Ante Marković, ili će se boriti za etničku samostalnost i izdvajanje iz Jugoslavije. Prvi je izbor podrazumijevao mir, drugi je podrazumijevao rat. Većina je izabrala ono što je tokom povijesti izabirao svatko tko se našao pred ovakvom dilemom: između života i krvave iluzije uvijek se bira krvava iluzija. Tako je to bilo u Jugoslaviji“ (Jergović, 2016: 20). Svođenje bestijalnih mučenja i ubijanja¹⁴ „na izazov ludila istorijski je odgovoren hipotezom o nesvesnom. [...] Ludi su nas primorali da postavimo hipotezu o nesvesnom, ali smo zauzvrati mi zapali u njenu zamku. Jer ako se, u početku, nesvesno naizgled okreće protiv razuma unoseći u njega jednu radikalnu subverziju, ako ono još izgleda zaduženo za potencijalni raskid s ludilom, ono se docnije okreće protiv njega, jer omogućava njegovo povezivanje s jednim umom univerzalnijim od klasičnog uma“ (Bodrijar, 1991: 136).

Nesporno je da sjećanja na traumatične događaje često plaše i slikara i posmatrača, ali ironično karikiranje ljudskim strahom put je ka njihovom razumijevanju. Kada duže posmatramo zelene prozore, vizura se mijenja kao da gledamo kroz kaleidoskop. Poznato je da termin kaleidoskop, kao kovanica nastala od grčkih riječi kaleo – lijep, eidos – lik, slika i skopeo – gledati, posmatrati, u doslovnom prevodu glasi „gledam lijepo slike“. Zapravo, pogled se najduže zadržava na mjestu gdje je vještom rukom slikara dočaran efekt svjetla. Kao koncept u kontekstu tumačenja savremene estetike vizuelne umjetnosti *Povratak II* se odlično uklapa, budući da oduševljeno posmatramo jednu lijepu sliku koja je više od umijeća crtanja, a „kao i književnost, i slikarstvo može da nas zadivi, da nas navede da na svet pogledamo drugaćijim očima“ (Uelbek, 2015: 10).

Zaključak

Iako živimo u društvu u kojem je savremena umjetnost svedena na trenutno zadovoljenje, slika *Povratak II* ima šta da kaže, ona priča više priča, a njen kvalitet jeste nedogledanost. Ova slika ne služi tome da upotpunjava prostor, ona zapravo pripada

14. „Čak ni poznati slikar Sava Šumanović koji se u Parizu družio s čuvenim Modiljanijem i bio jedan od predvodnika kubizma u ovom delu sveta nije bio pošteđen od ustaškog etnocida. Do 1934. godine sačinio je čak 410 umjetničkih dela i bio već priznat umetnik kod kuće, ali i u Francuskoj i Evropi. Međutim, kada se vratio u svoj rodni kraj nije bio pošteđen, jer je taj kraj bio pod okupacijom NDH. Pre nego što su ga streljali, po svom običaju, ustaše su mučili Šumanovića, odsekavši mu obe ruke. Ustaše su uhapsile Savu Šumanovića 28. avgusta 1942. godine i ubijen je u Sremskoj Mitrovici dva dana kasnije, 30. avgusta, sa još 150 Srba“ (Greif, 2018: 437).

nekom prostoru, zauzima ga, zahtijeva onog ko može da razgovara, traži komunikaciju, nekoga „uvežbanog u veštini temporalne percepcije“¹⁵ ko je spreman da „kao i okvir uđe u sliku“¹⁶

Stanje uma i razvoj svijesti čini Iliševićev umjetnički prosede autentičnim i posebnim. U Iliševićevom umjetničkom zanosu prepliću se svojevrsna pobožnost i hedonistička želja u metafizičkom nastojanju da se uroni u život na putu samospoznaje. U rasponu tih krajnosti sila prirode nalaze se ljudi, uvijek s jednim budnim okom uperenim u starost i konačnost.

Kritičari umjetnosti imaju sklonost ka tome da promišljanja sadržaja slika Velimira Iliševića povezuju s autobiografskim,¹⁷ pošto umjetnik često koristi psihonaraciju kao narativnu tehniku kojom se razotkriva egzistencijalna anksioznost, što bi ovog slikara svrstalo u intelektualističke autore. Kao što smo već napomenuli, Iliševićeva stilска izražajnost obiluje simbolima – neologizmima, koji pomijeraju značenje na različite načine a čije tumačenje zavisi od iskustva interpretatora, pa cjelokupnost značenja njegovog umjetničkog djela zasad nije moguće u potpunosti definisati.

REFERENCE:

1. Abot, Porter. 2009. *Uvod u teoriju proze*, Beograd: JP Službeni glasnik.
2. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
3. Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*, prevod sa francuskog Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
4. Bužinska, Ana, Mihal Pavel Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić, Beograd: JP Službeni glasnik.
5. Bühler, Kathleen, Matthias Fischer, Miljenko Jergović und Goran Potkonjak. 2016. *Velimir Ilišević – Malen in der Fremde, Velimir Ilišević – Zwischen Halt und Neubeginn*, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH.
6. Ekmečić, Milorad. 2011. *Dugo kretanje između klanja i oranja*, Beograd: Evro-Đunti.
7. Goldstein, Ivo, Slavko Goldstein. 2011. *Jasenovac i Bleiburg nisu isto*, Zagreb: Novi Liber.
8. Greif, Gideon. 2018. *Jasenovac – Aušvic Balkana*, Beograd: Knjiga komerc.
9. Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. 2010. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.

15 „Naučiti se, ili se uvežbatи u veštini temporalne percepcije, dinamički gledati a ne statički – jedna je od najvećih veština posmatrača slikarske umetnosti“ (Novica Milić, Čitanje Pratilja, M. Fuko i D. Velaskes, Delo, Tekst 2a, Beograd, 1992, str. 237).

16 „Ali i okvir treba da uđe u sliku – ako smo mi taj okvir, zadat rukom majstora, onda nam ne ostaje drugo nego da stupimo u prizor, nakon što smo ga danima posmatrali, širenjem pogleda, kružeći po njemu, po njegovim planovima prostora i vremena, ne ostaje nam, dakle, drugo nego da uđemo unutra. Kao uljezi: ali zatvorenih očiju, kontemplacijom, kako se, najzad, doslovno i zove percipiranje stvari u vremenu. Tamo, iza lika, i iza reči stoji njihov pravi posmatrač. Možda upravo na slici od koje vidimo samo naličje?“ (Isto, str. 237).

17 „U pitanju je jedan ‘grandiozni autoportret’ umjetnika“ (Munjiza, 2014).

10. Herman, David. 1998. „Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration“, *Narrative* 6.1, Ohio State University Press, JSTOR, 72–95.
11. Pochat, Götz. 2007. „Description in the Visual Arts“, *Description in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Amsterdam – New York: Rodopi.
12. Jung, Karl Gustav. 2002. *Analitička psihologija*, Predavanja sa Tavistoka, prevela Marijana Popović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
13. JU Spomen područje Donja Gradina. 2013. *Zločini u logoru Jasenovac*, Banja Luka: Grafopapir.
14. Mijušković, Slobodan. 1998. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde), Elektronsko izdanje autora, Prvo izdanje Geopoetika Beograd.
15. Milić, Novica. 1992. „Čitanje Pratilja“ (M. Fuko i D. Velaskes), Tekst 2a, Delo, Beograd: Nolit.
16. Milosavljević, Milić, Snežana. 2016. *Virtuelni narativ*, Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
17. Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction*, London and New York: Routledge.
18. Uelbek, Mišel. 2015. *Pokoravanje*, s francuskog preveo Vladimir D. Janković, Beograd: Booka.
19. Vroon, Ronald. 1997. *Velimir Khlebnikov*, Selected Poems, volume III, Harvard University Press.
20. Wolf, Werner. 2006. „Introducion“, Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Amsterdam – New York: Rodopi.
21. Wolf, Werner. 2007. „Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music“, *Description in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Amsterdam – New York: Rodopi.
22. Ženet, Žerar. 1985. *Figure*, Beograd: Biblioteka Zodijak.

WEB-DOKUMENT:

23. Abramović, Velimir. 2012. *Problem ontološkog definisanja svesti*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14386>.
- Herman, David. 2013. *Cognitive Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html>.
- Klarić, Miro, Tanja Frančišković, Amela Salčin Satriano, *Obitelj i psihotrauma*, <https://hrcak.srce.hr/file/89373>.
- Milosavljević, Milić, Snežana. 2016. *Okvir književnog teksta: Od morfološkog pristupa do kognitivnog metakoncepta*, <https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/casopisi/2016/philologiamediana8>.
- Vasić, Miša. 2015. *Svetlost kreativnosti kao tačka koherencije suprotstavljenih ideologija 2. deo*, <http://kpv.rs/?p=3318>.

KATALOZI POVODOM IZLOŽBI:

24. Burkard, Jennifer. 2017. Velimir Ilišević, *Staništa duha*, Banski dvor Banja Luka, Kulturni centar, Banja Luka: Grafid.
25. Munjiza, Marijan. 2014. Velimir Ilišević: slike, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad: Sajnos.

A Virtual Story in the Velimir Ilišević's Painting *Povratak II*

Abstract: The paper focuses on the research of virtual aspects of the narrative in the Velimir Ilišević's painting *Povratak II*. The transmedial narratological reading of Ilišević's artwork requires the application of analytical tools of cognitive narratology. Framing borders and framing, polychronic narration, and contradictory narratives represent some of the fundamental research tools for interpreting the virtual world. The aim of this research is the interpretation of the virtual narrative in the painting *Povratak II*, whose morphological concept is presented by the title being the framing border that frames the historiographic and psychological cognitive frame, through discourses on fascism, revisionism and painters – the tamers of their time.

Keywords: Ilišević, postclassical narratology, transmediality, virtual narrative, Jasenovac

The Symbiosis between Tradition and Modernity in the Works of Tiberiu Olah and Anatol Vieru

Abstract: The apparently antagonistic relation ‘tradition – innovation’ lays at the foundation of European art music as permanent transfer, as a complementary binomial. In higher education music institutions, there is also a strong connection between tradition and innovation. This paper focuses on the creation of two Romanian composers, Tiberiu Olah and Anatol Vieru (who were teachers at the Bucharest Conservatory, as well), aiming to emphasize their personal ways of balancing the new and the old. The modal universe, with its immense potential, becomes their object of study and their most important source of inspiration. The tie with the musical past is manifest, in the works of Olah and Vieru, in three main directions: a) the innovative absorption of aspects of Romanian oral tradition; b) the return to consonance; c) the references to the tradition of European art music.

Keywords: Tiberiu Olah, Anatol Vieru, modes, serialism, quotation

Associations of such notions as tradition – innovation, national – universal etc. were often considered antagonistic binomials, causing tensions and apparently irreconcilable conflicts. In fact, in duos of this kind, the respective items can be seen as complementary, acting interdependently, one fuelling the other, and making therefore the border between them difficult to place.

The relation tradition – innovation lays at the foundation of European art music not only as opposition, but also as permanent transfer, for what had at one point been revolutionary later became, by cultural validation, tradition, and the re-evaluation of forgotten traditions was a part of the modern times’ contribution: „The history of tradition [...] proves that it manifests, in fact, as accumulation of innovation, as history of [...] investigations, and not in the least as inventory of immutable dogma“ (Olah, 2008/1975: 64). In musical performance, the vision adapted to the present times is now, strangely enough, considered ‘conventional’, and the ‘historically informed’ performance is seen as representing the true change: „the ancients and moderns ought to exchange labels.

What is usually called ‘modern performance’ is in fact an ancient style, and what is usually called ‘historically authentic performance’ is in fact a modern style“ (Taruskin 1992: 311). Even within oral traditions there is a continuous adaptation to the present moment, whose specific reshapes the past to a lesser or greater extent: „tradition not only serves modernity, but the modern contexts [...] serve tradition“ (Sutton, 2006: 19).

The contradiction (rather, cohabitation) ‘tradition – innovation’ can also be identified in music education, where tradition has always been attended to, many prestigious music teaching centres succeeding in filtering and communicating the perennial values of music. At the same time, the Conservatory, despite its name which, apparently, firmly positions it in ‘the past’, represents the place where acclaimed figures from among the most innovative, teachers and students alike, work and study. As well, the Conservatory as institution cannot be isolated from its socio-political context: „Institutions [...] foster their own important processes of musical transmission: not just in terms of the institutions themselves, but also in how they relate to the social and political forces that use and shape them“ (Cohen, 2009: 323).

In his analysis of the connection between tradition and innovation in higher education music institutions, Anatol Vieru argues it is precisely the symbiosis between them which needs to be cultivated: „we must try to see the *modernity* of classical music, just as we must try to discover, in the great contemporary music works, the link to Classicism, to tradition“ (Vieru, 1994: 380).

In Romania, in the context of the new Communist political regime taking power in 1944, the natural relation between tradition and innovation is upset by the intrusion of ideology in this field. The socialist realism doctrine proclaims art as „a means of creating the new man“ (Sandu-Dediu, 2002: 11-12), eliminating the possibility of any autonomous art. The new political power divides music into two categories: ‘progressive’ (that is, the simplistic mass music, promoting the revolutionary patriotic élan by such means as facile tonalism and the turning of folklore into an empty stereotype), and ‘decadent’ or ‘reactionary’ (that is, the avant-garde music, characterised by modern writing techniques and cultivating complexity, chromaticism, dissonance). After a first period of major turbulences (1944-1954), the situation improves, remaining nevertheless far from normal.

Despite these unfavourable conditions, some names among the new members of the Composers’ Union would stand out and would soon become landmarks of modernism in Romanian music: Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Myriam Marbe, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu etc.

Tiberiu Olah and Anatol Vieru earned a grant to study at the Moscow Conservatory between 1949 – 1954 and 1951 – 1954, respectively. Even if the socio-political circumstances ideologised music education, the Tchaikovsky Conservatory had managed to remain an oasis of professionalism. In an interview from 1998, Olah sketches

the atmosphere in an institution where the perpetuation of fine tradition coexisted with the underground promotion of banned new music: „At a time when in Romania the political side, that of illiterate activism, predominated [...], a traditional conservatory endured over there, a *conservatory* in the best and strictest sense of the word. [...] [W]ith all the restrictions applied to the library's secret fund, there was also a tacit conspiracy in to the 'circulation' of the scores“ (Olah, in Cengher, 2008/1998: 268-69).

Upon their return to Romania, Olah and Vieru joined a group of young composers extremely interested in avant-garde music, of which Štefan Niculescu, Myriam Marbe, Aurel Stroe and others were a part. The musicologists remark on the extraordinary solidarity of this group, which no other generation of Romanian musicians possessed: „they are always present when a colleague has his works performed, [...] they take part, as a group with shared opinions, in the musical gatherings of the [Romanian Composers'] Union“ (Sandu-Dediu, 2002: 25). The members of this group didn't remain stuck in sterile experiments. Their vast musical culture allows them a nuanced perspective on music and its continuities and discontinuities throughout history, on the valuable innovations which become tradition, on the 'minor' experiments which remained simple curiosities (Olah, 2008/1975: 64). The new Western total serialism trend only occasionally attracts them, insofar as it symbolises the protest and resistance to the cultural values promoted by the Communist regime. Like their contemporaries, Olah and Vieru are interested in finding unconventional modalities of exploiting the musical oral and written traditions (Sandu-Dediu, 2002: 164). The modal universe, with its immense potential, proven time and again by ancient or recent history, becomes their object of study and their most important source of inspiration.

We can argue that the tie with the musical past is manifest, in the works of Olah and Vieru, in three main directions: a) the innovative absorption of aspects of Romanian oral tradition; b) the return to consonance; c) the references to the tradition of European art music.

The innovative absorption of aspects of Romanian oral tradition

In Romania, oral tradition took, and still takes, two forms, that of village folklore and that of Byzantine church music. In contrast to Štefan Niculescu, for example, who constantly refers to the Byzantine tradition, Olah and Vieru are interested in the village folklore – not as a mechanical repetition of folk intonations, however, but as their decantation, essentialised expression, and transfiguration, striving to find the balance between the diatonicism of the micro-structure and the chromatic complexity of the macro-structure.

For both composers, the *pre-pentatonic modes* are a first nucleus and a starting point in building complex sound architectures. For instance, Olah uses the same three-

sound melodic cell (C – F sharp – G) both in the second movement of his *Cantata for Women's Choir* (1956) and in the cycle *Homage to Brâncuși*, the structure becoming clearer in some of the pieces of the cycle (*The Infinite Column* – 1962, *The Gate of the Kiss* – 1965 or *The Table of Silence*¹ – 1968). The characteristic feature of this cell is the augmented fourth, also called a Bihor fourth (after the Romanian Bihor county), in which Olah manifested a particular interest not only because it was specific to his home region, but also because there it wasn't perceived as a dissonant interval which needs to be resolved.

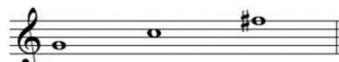
In the *Cantata for Women's Choir*, merging the two versions of the cell by placing the half step either at the bottom or at the top results in a four-sound structure (Ex. 1) which „constitutes the foundation of the whole movement“ (Olah, 1960).



Example 1. Olah, *Cantata for Women's Choir*, construction of the generative structure

But this generating structure allows the composer to reach, over 14 bars, by means of transposing it on different steps, the chromatic whole, prohibited at the time, and at which he arrives not only through serial methods, but by using the modal technique – a subterfuge meant not only to bypass the censure (see Sandu-Dediu 2002: 25), but also to suggest new ways of creating complex musical structures.

Even if *The Infinite Column* starts with the same melodic configuration, the preference for a spatialized layout results, in addition to an allusion to the ‘gălăua’ formula (to be found in the tulnic signals specific to the Apuseni Mountains, see Draga 2008/1966: 355-356), in evading the half step – an option which would reappear in Olah's oeuvre (Ex. 2):



Example 2. Olah, generative formula in *The Infinite Column*

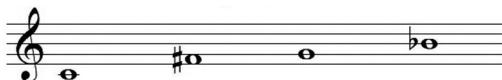
The finale presents the reunion of the different transpositions of the generating cell, resulting in the display of a chromatic whole organised in three segments (Ex. 3): A – B flat – D sharp – E (the extreme high register), G – A flat – C sharp – D (higher register), F – F sharp – B – C (mid-lower register).

¹ See Corneliu Dan Georgescu, 2008/1971: 389.



Example 3. Olah, *The Infinite Column*, chromatic whole in the finale

We see in Anatol Vieru's oeuvre, too, pre-pentatonic melodic structures, which serve as a starting point in building large works. As such, the theme of the *Cello Concerto* (1962) is a tetratonic scale with an augmented fourth and minor seventh (the essentialised expression of the Lydian-Mixolydian mode, Ex. 4a), and along the way the suggestion of a lullaby (the F sharp – A – B – C sharp tetratonic scale, Ex. 4b) appears. In his Fifth Symphony (1985), the theme of the second movement (*Carols, Carols*) is a Lydian tetratonic scale *dans le caractère populaire roumain* (Ex. 4c), as Enescu would say.



Example 4a. Vieru, *Cello Concerto*, 1st mvt., tetratonic scale



Example 4b. Vieru, *Cello Concerto*, 2nd mvt., tetratonic scale



Example 4c. Vieru, *The Fifth Symphony*, 2nd mvt, tetratonic scale

Vieru also turns to intonations or rhythms from the children's folklore, by means of which he introduces a touch of ludic, candour, and nostalgia. In *Games for Piano and Orchestra* (1963), Vieru inserts, in the section *Children Playing*, the song *Paparuda*, pulverised and as if broken into small pieces, but still recognizable. And the third movement of his *Sinfonia concertante for Cello and Orchestra* (1987) contains melodic and rhythmic fragments which send us to bichord structures of Romanian children's songs such as *Lună, lună nouă* (New Moon, New Moon), *Melc, melc codobelc* (Snail, Snail) or *Sorcova veselă* (Budded Twig, Tender Green).

The isles of straightforwardness created by these structures counterbalance the complex approach to the sound material (transposition, transformation, superposition and various mathematical operations). We might argue that complexity is based on pre-pentatonic modes, validating and organising it.² Because for Vieru, the creator of

² The motif of the *Paparude* rain incantation "represents the fundamental proto-mode of the entire

one of the most clearly articulated theories in the 20th century music (Vieru 1980), the pre-pentatonic modes do not have the pejorative connotations associated to the phrase ‘defective modes’. On the contrary. In one of his studies, the composer highlights the benefits of these modes: the smaller the number of elements, the greater the possibilities to include, in a single mode, more elements, thus increasing the degree of ambiguity and therefore of evocativeness: “In the existence of each mode there is expressed a certain equilibrium force of compensation: its ambiguity (let’s call it the power of ‘waiting’) is compensated with the power of containing other modes” (Vieru, 1993/1978: 137). In Vieru’s opinion, ‘defective’ modes “are surrounded by an aura of suggestion which the imagination will complete” (Vieru, 1993/1978: 137).

Vieru also incorporates melodies in Romanian folk style based on *modes with more than four sounds*, such as the two diatonic themes from his *Concerto for Violin, Cello and Orchestra* (1979), which bring to mind the *sârbă* folk dance. In the first movement, the cello plays theme 1 (bars 6 – 10) and the violin, theme 2 (bars 14 – 19) (Ex. 5). In the third movement, by superposing the two themes (bars 19 – 23) in a typically Bartókian manner of creating a polymodal chromaticism, he obtains an eleven-sound scale.

Example 5. Vieru, *Concerto for Violin, Cello and Orchestra*, 1st mvt, themes 1 and 2

The absences of the chromatic whole is compensated by the resulting symmetry, the 11 sounds forming a mode with non-retrogradable structure: 11111 2 11111 (Ex. 6).

Example 6. Vieru, *Concerto for Violin, Cello and Orchestra*, scale resulted from the superposition of the two themes

musical edifice” (Vieru, 2006a: 68).

And in *The Shell* (1981), initially called *Monograph of Sârbova Village*, Vieru incorporates all 70 melodies from the Nicolae Ursu collection; even if they are quoted as such, the melodies are in fact ‘hidden’, as they are superposed and marked *pppp sul tasto* (that is, a minimal volume), resulting, in the composer’s own words (Vieru, 1993: 178), in a *white noise*, from which certain fragments would sometimes surface and of which, once in a while, a melody would fight its way out by a sudden volume change (*forte*).

The return to consonance

In the 60s, minimalism (Reich, Riley, Glass) meant the rise of an iconoclasm-tinged movement advocating the return to consonance and repetition, as a counteroffensive to the emancipation of dissonance and non-repetitiveness which had marked the beginning of the 20th century. In the 70s, the current reaches Europe too, in the form of the *new simplicity*, supported by composers who had previously chosen different stylistic coordinates (Gorecki, Pärt).

We can point out to several interesting congruencies between this current and the works of Olah and Vieru. Still, the idea of reclaiming some traditional structures does not, for them, represent a major change in evolution of their style. Because, as noted, Olah and Vieru had already investigated, as early as the 50s, various modalities of absorbing Romanian folk music intonations. Moreover, for the two composers, as for all members of the above-mentioned group for that matter, researching tradition also meant identifying some ways to integrate it into a modern language. As such, in the 70s and the 80s the stress shifts from structures characteristic to a smaller geographical area, to traditional structures without a clearly defined local flavour. As if to give an answer to the rhetorical question Jean Claude Éloy asked (Damian, Éloy, *et al.*, 1988, quoted by Popovici, 2008/1989: 460): „What can one do today, if one rejects the wonders of electronics, with the twelve tones one inherited, if one wishes neither to resuscitate Post-serialism, nor to fall prey to Neo-tonalism nostalgia?“ the two composers try on new paths to a creative recuperation of two universal, archetypal sound structures: *the triad* (major, with Olah; major and minor with Vieru) and *the pentatonic scale*.

In the second half of the 20th century, the major triad was one of the preferred structures in American minimalism. There is, though, a consistent distance between the repetitive patterns used in the American music of the 60s³ and the complex manner in which the major chord archetype is integrated and reworked by the two Romanian authors.

Vieru’s preference for major and minor chords ties him, according to musicologist H. Halbreich, to the *new consonantism* (Vieru, 1993: 238). In the second movement of his 1979 *Concerto for Violin and Cello* (section B), major minor seventh chords are

³ In a radio conference, Vieru observes: “Part of repetitive music has become an excuse for lazy thinking” (Vieru, 2006b: 172).

played by the solo violin in a manner which rather sends us to the modal world (one similar to the tulnic signals from the Apuseni Mountains). The chords are translated from third to third, suggesting the axis system theorized by Ernö Lendvai in Bartók's oeuvre. This shift generates not only the diatonic chromaticism, but a total of 11 tones as well, forming a mode with the same non-retrogradable structure: 11111 2 11111 (Ex. 7). The 'omitted' tone (F sharp) is nevertheless present in the solo cello pentatonic scale, on which the solo violin is stacked.

The image shows two staves of musical notation. The top staff consists of four measures of chords in a treble clef, each with three notes. The chords are: G major (G-B-D), E minor (E-G-B), A major (A-C-E), and D minor (D-F-A). The bottom staff consists of eight notes in a treble clef, representing a pentatonic scale: G, A, B, C, D, E, F#, G. The notes are grouped into pairs by vertical lines, indicating a two-octave range.

Example 7. Vieru, *Concerto for Violin and Cello*, 2nd mvt, chords and scale resulted

Vieru uses the major and minor chords in other works as well. For instance, in his *Psalm 1993* for orchestra, the composer starts from four harmonic composites, each obtained by the superposition of two consonant triads (one major and one minor):

Chord composite 1	Chord composite 2	Chord composite 3	Chord composite 4
minor triad on E	minor triad on D	minor triad on A	minor triad on C
major triad on F	major triad on G	major triad on C	major triad on A

And in the *Psalm* from his second symphony, all 12 major chords progress as a descending fifths sequence.

In the first movement of *Symphony no. 5*, the vocabulary is constituted of major and minor chords again built on each of the 12 steps of the chromatic scale, in a sequence of perfect fifths. In movements 2 to 4 only some of the 24 triads from the first movement are selected.

Other times Vieru arranges these structures horizontally, creating melodies by the concatenation and rhythmization of some major or minor arpeggios (complete or indeterminate), as is the case of the third movement of *Symphony No. 5* (Ex. 8).

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef. It features a series of eighth-note arpeggios. The notes are grouped into pairs by vertical lines, representing a descending sequence of major chords. The chords are: G major (G-B-D), E minor (E-G-B), A major (A-C-E), D minor (D-F-A), G major (G-B-D), E minor (E-G-B), A major (A-C-E), D minor (D-F-A), G major (G-B-D), E minor (E-G-B), A major (A-C-E), and D minor (D-F-A).

Example 8. Vieru, *Symphony No. 5*, 3rd mvt, major and minor arpeggios

It is worth noticing that major arpeggios are present in Vieru's oeuvre as early as the 6th decade of the past century. Even if his first *Concerto for Flute* (1958) is a serial work, the composer brings, in the final movement, major arpeggios placed at an augmented fourth⁴, which he playfully alternates with Enescian chromatic intonations (various transposition of the Enescian cryptogram G–E–EsC⁵, in fact existing in the series on which the work is based on), reaching the chromatic whole in about 3 bars (Ex. 9).



Example 9. Vieru, *Concerto for Flute*, 3rd mvt, major arpeggios and Enescian cryptogram

Olah becomes interested in absorbing the major chord or the pentatonic scale later. Two are the works which give us hints as to the exploitation of these sound materials as early as the title: *Symphony No. 2, Adventures with Major Triads and Pentatonic Scales* (1986) and the wind quintet *Adventures with Major Triads* (1993). But the idea of using a diffused pentatonic scale, rendered complex by means of superposition, is present in other works as well: the cycle *Rhymes for the Revelation of Time* (which includes *Rhymes I*, sonata for clarinet and magnetic tape, 1982; *Rhymes II* for saxophone and tape, 1984; *Rhymes III*, sonata for violin, percussion and tape, 1999), *Incontri spaziali* (1989) etc.

We must point out that for Olah the major chord and the pentatonic scale are not distinct, but related structures, as in his view the major chord represents the simplified form of the pentatonic scale (Olah, in Manolache, 2008/1991: 257).

To illustrate this, I have chosen the wind quintet *Adventures with Major Triads*, which begins with several major arpeggios spaced along registers and timbres, which engender, by intersection, minor arpeggios. Similar to his Second Symphony, Olah 'introduces' the characters in the first movement, all 12 major arpeggios entering the stage in chromatic succession from C to B and arriving at the chromatic whole in bar 17 (after the exposition of the first five chords). Olah insists on the tension (of Bartókian, but also Stravinskian inspiration), the outcome of the chromatic clash between two diatonic structures (major arpeggios placed at a minor second, Ex. 10).

4 It is interesting to note the similarity with the way Stravinsky too superposes in *Petrushka* (the theme of the main character) two major chords placed at an augmented fourth.

5 Derived by George Enescu from his own name – G(eorge)-E(n)-Es-C(u) and which he used in a multitude of forms.



Example 10. Olah, *Adventures with Major Triads*

The references to the tradition of European art music

Quoting in classical music composition is by no means a new idea. From the Gregorian musical phrase ‘Dies irae’ to the Lutheran chorale in Bach’s works, from themes on which large variational forms are based to landmarks of the 20th century (Berio’s *Sinfonia*), quotation is one of the customary formulas by means of which tradition conjugates with innovation and, as a rule, the present’s way of honouring the past.

But, of course, no matter how familiar the quotation, its insertion into a different context will create the premises of *alterity*. As such, „any quotation will be a hypostatization of the couple *familiarity – otherness*“ (Lupu, 2016: 269). Besides, by this deliberate insertion the composer also assumes an *ensemble of cultural associations and meanings*, creating connections which „can range from assertion (the quotation represents the work, supports its meaning, resonates with it) to denial (the quotation is deformed, parodied, placed in a divergent context) or problematization (reflection, debate, and taking into discussion – the most germinating attitude in the defamiliarization process)“ (Lupu, 2018: 109).

Vieru’s art music quotations come from a period going back to the Baroque. *Museum Music* (1968) for harpsichord and orchestra begins with, and refers to, Bach’s *Prelude in C major* in the first book of the *Well-Tempered Clavier*. In *The Sieve of Eratosthenes* (1969), conceived „as a sort of comedy of prime numbers“ (Vieru, 1993: 215), to each prime number a different musical structure is assigned; to the prime numbers from 11 to 37, Vieru associates selections from Beethoven’s *Moonlight Sonata* (number 11), Sarasate’s *Zigeunerweisen* (13), Mozart’s *Clarinet Concerto* (17), Beethoven’s *Trio in C minor* (19), Bach’s *Partita in G major* for solo cello (19), continuing with fragments from his own or his contemporaries’ works. In his *Screen* (1970), the composer implants, after the golden ratio, bits of Skriabin’s *Poème de l’extase* (Vieru, 1993: 218), Vieru being a great admirer of, and an expert in, the Russian author’s oeuvre.

In *Narration II* for saxophone and orchestra (1985), Vieru creates a multi-layered dialogue between past and present by inserting the children’s song *Frère*

Jacques.⁶ First presented in a version very close to the original (Ex. 11), it undergoes various stages of deformation, including the use of microtones (Ex. 12), causing it to be reiterated, at the end, in a uniform quarter notes rhythm (Ex. 13) suggestive of Berg's invention in uniform eighth notes rhythm from *Wozzeck*.



Example 11. Vieru, *Narration II*, the first quotation of the song *Frère Jacques*

Sax.
soprano
(Mi b)

b. 170-180

A musical score for soprano instrument (Mi b) and soprano saxophone (Sax.). The soprano part is mostly silent, indicated by a dash. The saxophone part consists of a series of eighth-note pairs with various accidentals and grace notes.

Example 12. Vieru, *Narration II*, deformation of the song *Frère Jacques*

b. 365-380

A musical score for soprano instrument (Mi b) and soprano saxophone (Sax.). Both parts play eighth-note pairs in unison. The soprano part ends with a fermata over the last note.

Example 13. Vieru, *Narration II*, final quotation of the song *Frère Jacques*

⁶ Speaking about his work, Vieru once briefly said it employs a “French folk song” (see Vieru, 2006a: 86).

Several characteristics distinguish *Narration II*.

- a) It allows melody (ancient form of musical organisation, but reluctantly used in the 20th century music) to play an important role, in the form of quotation which in its turn directs the construction of the work.
- b) It tests a border area situated between traditional and art music, *Frère Jacques* being a common good of European culture while also bearing the mark of Rameau⁷ and Mahler (*Symphony No. 1*).
- c) It sparks off a mass of heterogeneous correlations, by quoting a very familiar song loaded, for the knowledgeable music lover, both with the associations induced by the music and the satirical text, and with the sombre, tragic mood with which Mahler had vested it.
- d) It is a possible vehicle for expressing or engendering subversive meanings, as the song's lyrics⁸ presented, in the context of the Communist regime, curious similarities with the Romanian song *Awaken, Romanian / From Thy Deathly Sleep*, at that time banned (and currently Romania's National Anthem).

The fact that *Narration II* is placed in the proximity of the opera *The Paupers' Feast* and of the three mini-operas inspired by the works of Caragiale⁹ supports the hypothesis that Vieru wanted to create some extra-musical connotations which catch the essence of the Zeitgeist, of smiling through tears, of that mix between the satirical and the tragic which defined the respective socio-political context and which is also present in the historical evolution of the song (by the inversion of meaning operated by Mahler).

Olah, too, exercised incorporating European art music quotations. Such works as *PaROdiSSINIana* (1973), a musical joke on themes by Rossini, *Metamorphosis on a Capriccio by Paganini* (1980), or *Harmonies IV* (1981), which quotes a fragment from Enescu's *Chamber Symphony*, are several first attempts to it, the idea growing later in a series of works of remarkably dramatic force: *Symphony No. 3 – Metamorphoses on Moonlight Sonata* (1989), *Obelisque for Wolfgang Amadeus* (1991), and *Sinfonia giocosa?!* (1991).

If I illustrated Vieru's case with a work written during the Communist dictatorship, I will analyse Olah's by means of a piece composed soon after the events of December 1989: *Sinfonia giocosa?!*, whose title, both inciting and problematizing, brings the affirmation ('*Sinfonia giocosa*') face to face with its questioning (through the punctuation marks '?!').

⁷ Sylvie Bouissou argues that the paternity of this song belongs to Rameau (Bouissou, 2014).

⁸ Usually translated as *Are you sleeping? Are you sleeping? / Brother John, Brother John, / Morning bells are ringing! Morning bells are ringing! / Ding, dang, dong. Ding, dang, dong.*

⁹ Vieru writes between 1982 and 1984 three mini-operas with satirical connotations, inspired by the works of Ion Luca Caragiale (*Telegrams, Theme and Variations, A Modern Teacher*).

As in Vieru's *Narration II*, at the foundation of the entire work lays a very easily recognizable quotation in the European cultural space, namely, a fragment from *Ode to Joy*. But it is not revealed as such until the Coda of the final movement, and even then it is still deformed by rhythmic augmentations and insertions of rests which create an atmosphere of reflection and interrogation apparently contradicting the Beethovenian quotation (Ex. 14).

Beethoven, final movement

Allegro assai



Olah, 3rd movement, b.126-136

$\text{♩} = 60$

The musical notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and dynamic markings. The second staff continues this pattern, with specific segments labeled "1----- augmentation -----l" and "l----- augmentation -----l". The tempo is indicated as $\text{♩} = 60$.

Example 14. Beethoven, *Ode to Joy*, and its quotation in Olah, *Sinfonia giocosa?!*

The exposition of the fragment in fact constitutes the end of a sinuous process of a gradual reconstruction of the musical phrase, starting by its constituent elements: the diatonic trichord in its three stages (half step – whole step; whole step – half step; whole step – whole step), exhausting the possible combinations of European twelve-tone equal temperament. Olah thus objectifies the Beethovenian sound material, proving it to be of archetypal structures descent (Ex. 15a, b).



Example 15a. trichordal structures in *Ode to Joy*

Olah, 1st mov.
b.1-9

b.10-31

from b.32 on-

Olah, 3rd mov, b.126-136 - transposed trichords, as they appear in Beethoven's *Symphony*

Example 15b. Olah, trichordal structures in *Sinfonia giocosa?*!

And this is but one of his goals. By decomposing the Beethovenian theme into archetypal components, Olah also verifies the uniqueness of European music. For all along the voyage of recomposing the original, he inserts many other fragments, selected on one single criterion – the trichord as common generating structure: the beginning of the overture to Verdi’s *La forza del destino*, a symbiosis between the two famous motifs from Beethoven’s *String Quartet No. 16* in F major, Op. 135, the fragment „The Trumpets Sound“ from Olah’s soundtrack to *Mihai Viteazul* (see Lupu, 2016: 276-77), as well as a hexachord (Ex. 16) which represents both the concatenation of two trichords and the point of convergence reuniting three different works.

<i>Genovese Psalm No. 42</i> (the first eight sounds)	<i>Chaplin’s Smile</i> (the first eight sounds)	<i>The Royal Anthem</i> (the verse “The Joyful Earthly Heaven”)
---	---	---

Example 16. Olah, other quotations in *Sinfonia giocosa?*!

Olah selects quotations belonging to different historical and stylistic areas: opera (Verdi), film music (Chaplin, Olah); chamber music (Beethoven’s Quartet Op. 135); orchestral music (*Ode to Joy*, Franck’s *Symphony*); sacred music (*Genovese Psalm*); patriotic music (*The Royal Anthem*). Their common structure is the trichord, and bringing them together results in the same blend of tears and laughter I had pointed out in Vieru’s *Narration II*, but on different coordinates. I asked myself what could be the meaning of this multitude of quotations, some of them explicit, others disguised, some of them audible, others hidden in the folds of the score? I believe that Olah’s work can be considered as affirming genealogy, descent, the composer’s cultural filiation, all quotations belonging to the great European musical family. But it is more than that. On another level of interpretation, this *Sinfonia giocosa?* is a *demonstration*, with purely musical means, of *the world’s unity and inner coherence*, more precisely that of the

musical European world, occurring (not by accident, I think) in a moment in history when the Romanian nation was searching for its identity and trying to find where it belonged, after the events of December 1989. The work thus acquires a teleological, centripetal, organising function, being a step on the golden mean to transcend appearances and search for the essential.

Both as composers and as long-time teachers at the Bucharest Ciprian Porumbescu Conservatory, Anatol Vieru and Tiberiu Olah are benchmarks of blending tradition and innovation. In their double capacity, they proved that, in the hands of a master, tradition and innovation, far from being opposed, are like two organic interconnected chains which make up the DNA spiral. The destructive entropic growth characteristic of closed, isolated systems can only be avoided if between tradition and innovation a continuous communication settles in, whereby the two nurture and complement each other. As such, the history of music can be seen as a spiral of the dialogue between tradition and innovation, in a permanent quest for a negotiation between the irrepressible progress of the vectorial and the frozen perpetuity of circularity.

REFERENCES:

1. Bouissou, Sylvie. 2014. *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Fayard.
2. Cengher, Monica. 2008. „Tiberiu Olah la 70 de ani. Muzica îndeamnă la introspecție” [“Tiberiu Olah On His 70th Anniversary. Music Urges Us to Introspect”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu, 268-269. Bucharest: Editura Muzicală. Original version in *Muzica*, 1/1998, 376, Bucharest: Romanian Composers' and Musicologists' Union Press.
3. Cohen, Judah M. 2009. “Music Institutions and the Transmission of Tradition”. In *Ethnomusicology*, 53(2), 308-325.
4. Damian, Jean-Michel; Éloy, Jean-Claude; Masson, Gérard; Kaltenecker, Martin. 1988. “Karlheinz Stockhausen, Myths and Metamorphoses.” In *Diapason-Harmonie*, 341, 62-64.
5. Draga, George. 2008. „Coloana infinită de Tiberiu Olah”[“Tiberiu Olah’s Endless Column”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu, 354-362. Bucharest: Editura Muzicală. Original version in *Muzica* 9/1966, 4-7. Bucharest: Romanian Composers' and Musicologists' Union Press.
6. Georgescu, Corneliu Dan. 2008. „Masa tăcerii de Tiberiu Olah” [”Tiberiu Olah’s Table of Silence”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu, 385-391. Bucharest: Editura Muzicală. Original version in *Muzica* 11/1971, 11-14. Bucharest: Romanian Composers' and Musicologists' Union Press.
7. Lupu, Olguta. 2016. “The Quotation in Tiberiu Olah’s Sinfonia Giocosa (!?)”. In *Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica*, 61(1), 265-282.
8. Lupu, Olguta. 2018. “The Dissidence of Melody in Anatol Vieru’s Oeuvre. Case Study: The Quotation of the ‘Frère Jacques’ Song”. In *Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica*, 63(1), 105-116.

9. Manolache, Laura. 2008. „Pe teme de creație. Con vorbire cu compozitorul Tiberiu Olah” [“Talking Composition with Tiberiu Olah”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu, 242-263. Bucharest: Editura Muzicală. Original version in *Muzica* 3/1991, 108-117. Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press.
10. Olah, Tiberiu. 1960. “Cuvânt înainte” [“Foreword”] to *Cantata for Women’s Choir*. Bucharest: Editura Muzicală.
11. Olah, Tiberiu. 2008. „Pe tema experimentului în muzică” [“On Experiment in Music”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu, 64-69. Bucharest: Ed. Muzicală. Original version in *Muzica* 10/1975, 1-3. Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press.
12. Popovici, Fred. 2008. „Simfonia a II-a de Tiberiu Olah” [“Tiberiu Olah’s Symphony No. 2”]. In *Tiberiu Olah – Restituiri [Tiberiu Olah – Restitutions]*, edited by Olguta Lupu: 460-470. Bucharest: Editura Muzicală. Original version in *Muzica*, 3/1989, 9-14. Bucharest: U.C.M.R.*
13. Sandu-Dediu, Valentina. 2002. *Muzica românească între 1944-2000. [Romanian Music Between 1944 and 2000]*. Bucharest: Editura Muzicală
14. Sutton, Richard Anderson. 2006. “Tradition Serving Modernity? The Musical Lives of a Makassarese Drummer”. In *Asian Music*, 37(1): 1-23.
15. Taruskin, Richard. 1992. “Tradition and Authority”. In *Early Music*, 20(2), 311-314+317-320+323-325. Oxford University Press.
16. Vieru, Anatol. 1993. “The Rehabilitation of the ‘Defective’ Modes”. In *The Book of Modes*, 137-141. Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press. Original version: „Reabilitarea modurilor defective”. In *Muzica* 1/1978, Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press.
17. Vieru, Anatol. 1994. „Clasic și modern în Conservatorul de muzică” [“Classical and Modern in the Conservatory of Music”]. In *Cuvinte despre sunete [Words About Sounds]*, 367-376. Bucharest: Cartea românească.
18. Vieru, Anatol. 1980. *The Book of Modes*. Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press.
19. Vieru, Anatol. 1993. *The Book of Modes. I. From Modes to a Model of Intervallic Musical Thought. II. From Modes to Musical Time*. English version by Yvonne Petrescu and Magda Morait. Bucharest: Romanian Composers’ and Musicologists’ Union Press.
20. Vieru, Anatol. 2006a. *Anatol Vieru despre muzica sa [Anatol Vieru About His Music]*. Edited by Nina Vieru. Bucharest: National University of Music Press.
21. Vieru, Anatol. 2006b. *Atlas de muzică nouă [Atlas of the New Music]*. Edited by Nina Vieru. Bucharest: National University of Music Press.

Simbioza tradicije i savremenog u delima Tiberiu Olaha i Anatola Vierua

Apstrakt: Naizgled antagonistički odnos „tradicija – inovacija“ leži na temeljima evropske umetničke muzike kao trajne poveznice, kao komplementarni binom. I u institucijama za visoko muzičko obrazovanje postoji jaka veza između tradicije i inovacije. Ovaj rad se bavi stvaralaštvom dva rumunska kompozitora, Tiberiu Olaha i Anatola Vierua (koji su, takođe, bili predavači na Konzervatorijumu u Bukureštu), sa ciljem da naglasi njihove lične načine balansiranja novog i starog. Univerzum modalnosti, sa svojim ogromnim potencijalom, postaje njihov predmet proučavanja i najvažniji izvor inspiracije. Povezanost sa muzičkom prošlošću je očigledna u delima Olaha i Vierua u tri glavna pravca: a) u inovativnoj apsorpciji aspekata rumunske usmene folklorne tradicije; b) u povratku konsonancama; c) u upućivanju na tradiciju evropske umetničke muzike.

Ključne reči: Tiberiu Olah, Anatol Vieru, modusi, serijalizam, citat

Nikola Komatović
Independent Researcher
Music Theorist
Serbia

UDC: 78.071.1:929 Rameau J. P.
doi:10.5937/ZbAkUm1907079K
Original scientific paper

A Hypocrite Called Rameau? **Thoughts on the Similarities and Differences in the Treatment of Enharmonic in Rameau's Theories on Harmony vs. his Practice in his Harpsichord Composition¹**

Abstract: The name of Jean-Philippe Rameau (1683-1764) inevitably appears in the historical considerations of musical theorists. Rameau is considered the father of modern harmony, as well as one of the pioneers of the modern understanding of tonality. At the same time, he was almost certainly the most prominent figure in French music of the first half of the 18th century. Along with the Couperin family, as a remarkably gifted composer for keyboard instruments, he is seen as the progenitor of the long tradition of French keyboard music, which can be traced all the way to our own time.

Such an interesting and multi-talented figure provides a very welcome opportunity for musicologists to assess the relationship between the theoretical and the creative; the empirical and the evanescent; and perhaps even the conscious and the subconscious.

Rameau the theorist obviously underwent a long evolution; however, this path was not always progressive and straightforward, but seems to have meandered and vacillated as he abandoned some of his ideas as the result of personal insecurity and (possibly) the harsh criticisms that mostly came from Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). This led to obvious inconsistencies between the practice of Rameau the composer and the ideas of Rameau the theorist.

This paper offers a chronological comparison between Rameau's postulates about tonality theories and its subsystems (diatonic, chromatic and – above all – enharmony) and his contemporaneous compositions for harpsichord, and will attempt to infer if and how much the composer adhered to his own postulates.

Keywords: Rameau, 18th century, harpsichord, harmony, tonality, theory, practice

¹ Based on the paper first presented at the *Third International Conference on Historical Keyboard Music* in Lisbon on June 9, 2018.

Introduction

The name of Jean-Philippe Rameau (1683-1764) inevitably appears in the historical considerations of musical theorists. Rameau is considered the father of modern harmony, as well as one of the pioneers of the modern understanding of tonality. At the same time, he was almost certainly the most prominent figure in French music of the first half of the 18th century. Along with the Couperin family, as a remarkably gifted composer for keyboard instruments, he is seen as the progenitor of the long tradition of French keyboard music, which can be traced all the way to our own time.

Rameau the theorist obviously underwent a long evolution; however, this path was not always progressive and straightforward, but seems to have meandered and vacillated as he abandoned some of his ideas as the result of personal insecurity and (possibly) the harsh criticisms that mostly came from Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). This led to obvious inconsistencies between the practice of Rameau the composer and the ideas of Rameau the theorist.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), a music theorist from Berlin and a great follower of Rameau, bitterly attacked the ideas of the self-proclaimed opponent of the French composer, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). More specifically, Marpurg strongly disagreed with his opponent's heavy use of implied, i.e. inaudible tones and harmonic functions in his theories on fundamental bass. Defending Rameau, Marpurg states that such a thing would have never occurred to the Frenchman as the leading theorist of his time (Grant, 1977: 334).

As convincing as this choice of wording might have seemed from an 18th century viewpoint, it does have a vital flaw: it is fundamentally incorrect. In his *Traité de l'harmonie* (Treatise on Harmony; 1722), Rameau was very interested in the question of implied bass and treated it much more liberally than Kirnberger, leading Cecil Powell Grant to rightly observe that Rameau would have received a far better reception if Marpurg had not assumed the role of his advocate (Grant, 1977: 333).

This factual anecdote seems very illustrative of our perception of Rameau as a theorist: although he was certainly the pioneer of numerous elements of musical harmony and theory in general, many elements of his texts are being taken for granted. In fact, a number of Rameau's theories (particularly those in the field of tonality) are to be taken with a grain of salt because they reveal many of the author's vacillations and compromises, which left the French master open to harsh criticism and earned him a number of enemies.

So, if there are indeed inconsistencies and controversies in the works of Rameau the theorist, we must ask the following question: are there any differences between the writings of Rameau *the theorist* and the works of Rameau *the composer*?

Inner inconsistencies in early harmonic works

Approaching Rameau as the key musical personality of France in the first half of the 18th century is a remarkably complex task, because his theoretical and creative views were rooted in the philosophy and mathematics of his time. Generally, Rameau's understandings of acoustics, esthetics and philosophy were based on the views of René Descartes (1596-1650), who advocated the use of *reason* in music, and it was from him that the composer inherited the idea of nature imitation, albeit abstract rather than direct (Kintzler, 1999: 119-120). However, in his later works Rameau moved into the field of metaphysics, leading some of his supporters to renounce him (Kintzler, 1999: 40).

There is little doubt that Rameau's theories represent the foundations of the modern understanding of tonality and harmony in general. After almost a century of various treatises, which usually discussed the evolving musical language from a practico-mechanical, i.e. axiomatic point of view, Rameau's *Traité* was the first to offer a scholarly and theoretical basis for tendencies in music. The only other relevant surviving exception in this practice was the notable book *L'harmonie universelle* (Universal Harmony; 1636) by the French polymath Marin Mersenne (1588-1648), which was the first work to discuss in a scholarly manner the new creative tendencies in vocal and instrumental music, primarily questions pertaining to arrangement. However, from Rameau's first to the last treatises written several decades later, it is clear that his views on numerous notions and phenomena evolved over time, often even completely changing their paradigm. One of the most fundamental examples of this is *corps sonore*, as Rameau defines any object that vibrates and makes sounds (Kintzler, 1999: 99). Researching this, he earned the recognition of the scholarly community when he managed to define major harmonics. However, the composer-theorist was unhappy that his first attempts to discover minor harmonics had been unsuccessful. When he revisited this matter in his treatise *Génération harmonique* (Generation of Harmony; 1737), he did offer some results, but once again they failed to satisfy the scholarly community (Kintzler, 1999: 100). His insistence on these results and increasingly frequent deviations from the academic approach in the 1750s and 1760s distanced him from Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717-1783), who had once been his most loyal ally (Kintzler, 1999: 39-40). Namely, until the 1750s, this encyclopédiste had often 'intervened' to defend Rameau's theories from Jean-Jacques Rousseau, but then became unwilling to continue doing so (Kintzler, 1999: 40). This intensified the feud between Rameau and Rousseau, a conflict discussed in more detail below.

However, Rameau's alleged inconsistencies and insecurities are perhaps most obviously reflected in his treatment of tonal genera, i.e. the diatonic, chromatic and –

above all – enharmonic, with each of them requiring a special manner of tuning – many of which had yet to be accurately defined.

The development of the concepts of the diatonic, chromatic and enharmonic – in Rameau's time also known as tonal genera – can be traced back to Ancient Greece, and intellectual debates about these systems continued in the period of the Renaissance and the Baroque. In classical antiquity the diatonic referred to a system based on full intervals between the tones; the chromatic was based on semitones, and the enharmonic on quartertones. Modern discussions have partially redefined these concepts: while the diatonic and chromatic can generally be interpreted in a relatively similar way to our modern understanding of these concepts (although the acoustic frequency of the octave had yet to be strictly determined) the enharmonic could often include dozens of intervals within an octave; in view of the fact that this system came to be fully absorbed into the diatonic-chromatic system, this is bound to seem unacceptable today.

A conspicuous example of this is the well-known fact that special keyboard instruments with up to thirty-six tones in an octave were used in the 16th and 17th centuries to perform enharmonic compositions (Tiella, 1975: 7). Hence it seems paradoxical that works for keyboard instruments – previously widely used for a range of experiments – were one of the first to reduce the number of tonal means in practice. The incomplete nature of the tuning question can be said to have contributed a lot to the development of harpsichord literature in general.

In *Traité*, keeping up with his time, the aspect in which the author tried to be extremely practical was his perception of the system-language base. The major-minor tonality as such finally came to the fore, and Rameau was one of the first who tried to explain the implications of this system. However, his work never offers a specific definition of this new system and instead provides a phenomenological, axiomatic explanation in its opening chapters, offering a range of practical guidelines (Rameau, c1775²: 23-24). Of course, several chapters of this treatise discuss modulations; however, although they are here essentially given their modern meaning, there is virtually no typology for them (Rameau, c1775: 72-77). Rameau lists a few technical examples of ways to implement a modulation, almost all of which would be described as diatonic in modern terms (Rameau, c1775: 72-77). As noted by Cynthia Verba, it was not until Rameau's later works that previously differentiated terms such as 'chromatic' and 'modulation' grew to become closer (Verba, 1973: 69). However, to borrow Rameau's own words, the manner of their performance is "a matter of taste rather than rules" (Rameau, c1775: 74). An earlier chapter discusses so-called "harmonic modulation, when a harmonic progression is given to the bass," where Rameau in fact describes tonicization (Rameau, c1775: 25).

2 In this paper, I refer to the abridged English edition.

In a bid to offer a comprehensive overview of contemporary trends in the production of active composers, the author caused a number of controversies and made many an opponent among his fellow theorists and composers, as well as philosophers and mathematicians. Drawing on practice and in defiance of previous trends in music theory, Rameau completely ignored the existence of the enharmonic genus, relying instead on the diatonic and chromatic (compare Rameau, c1775: 111).

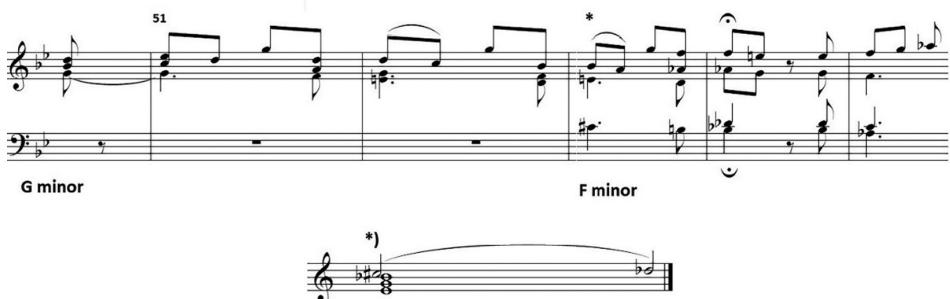
However, a very important explanation seems to be absent from the book: more specifically, Rameau offers no hint of the manner in which instrument tuning is to be executed in the mathematico-acoustic sense – or which instruments, for that matter. As noted by Thomas Christensen, this was probably the reason that towards the end of his *Nouveau système* (New System; 1726) Rameau sketchily intimated that some modulations did indeed require a specific type of irregular temperament (Christensen, 2004: 201).

*The first example of practical inconsistencies:
Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin [New Suites of Harpsichord Pieces]*

A very notable work among Rameau's works for keyboard instruments from this period is the cycle *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (*New Suites of Harpsichord Pieces*; 1727). Its time of publication is particularly indicative: it was published merely five years after the *Traité* and just one year after *Nouveau système*. In a lucky turn of events for researchers, Rameau's introduction to the original edition includes his comments on the compositional and technical performance of most suites – a commentary that could be said to represent a mini-treatise in itself.

Another intriguing feature is the fact that the author does offer a definition of the enharmonic here, which is not the case in his treatises and theoretical works. He first attempts to explain that the human ear cannot recognize differences in semitones between the diatonic and the enharmonic genera, and that the use of quarter tone intervals – which is what the enharmonic genus had generally meant up until then – made little sense, adding that in the aptly named composition *L'Enharmonique* he tried to implement this phenomenon in the modern sense, naming it *Diatonique enharmonique* (diatonic enharmony) due to notation (Rameau, 1727: 1).

Several decades would pass before Rameau offered a theoretical elucidation of this.



Example No. 1: J.-P. Rameau: *L'Enharmonique* from *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (1727), b. 51–55³

As for the title of this suite, in view of the content elaborated in the work, two points are particularly noteworthy, but we shall examine one of those. In the example No. 1, modulation does occur – from G minor to F minor. Another symptomatic feature is the link between the diminished seventh chord on the tone C sharp, which is to be understood as having the function of a diminished secondary chord of the dominant of G minor. However, it has no resolution and instead links to another diminished seventh chord on the tone B, which plays the role of a diminished secondary chord of the dominant F minor. Finally, it is given a very conditional ‘resolution’ into the diminished seventh chord of the seventh degree of the achieved key. What occurs here is certainly an enharmonic modulation on the first diminished seventh chord when C sharp becomes D flat, with the entire harmony acquiring the meaning of the seventh degree of F minor a whole bar before the composer (after the appearance of the diminished seventh chord on B) makes the appropriate notation. In addition, it should be noted that what occurs here is a modulation into a key that is not a closely related key, especially from the perspective of Baroque tonality. Rameau accords special attention to the example he provides in the introduction, elaborating his understanding of the tonal system; the following quote is a loose translation: “The effect experienced by the listener in the twelfth bar of the recapitulation (the 54th bar in total) might not be to everyone’s taste. However, once this initial repulsion dissipates, one should surrender to it and experience it in all of its beauty” (Rameau, 1727: 1).

Although these occurrences do not pose any analytical perceptual problems in the modern sense – what is more, it is possible, albeit much more difficult, to find a solution that does not entail the use of enharmonic modulation – we need to understand the context of the time when this composition was written. First, as already implied, at the time of publication of the entire cycle, equal temperament had yet to become a

³ Reproduction by the author of this paper.

widely accepted system. Accordingly, no previous treatises – including Rameau's early theoretical works – had referred to enharmonic modulation as a way of changing the key. This in itself reveals how this discrepancy came to occur – a discrepancy between fairly liberal works in the field of theory of tonality and the even more liberal practical implementation in Rameau's works.

However, despite the importance of this example from the analytical and theoretical point of view, it is worth noting that it represents a unique occurrence in this period of Rameau's oeuvre. The remaining works in this collection are full of modulations, which could be – in modern terms – classed as diatonic and chromatic, but these examples of enharmonic changes do not appear anywhere else, and hence this could have been the reason for the composer's additional emphasis in the preface.⁴

*Paradigms in later theoretical works
and their repercussions in compositions for the harpsichord*

Besides the enharmonic, another evolution – albeit much less controversial – pertains to the matter of chromatics. In his early works, most notably *Nouveau système*, he accepted the possibility of the diatonic use of a non-modulating secondary dominants chain or, as Cynthia Verba terms it, a non-modulating diatonic chain of dissonances (Verba, 1973: 83). Discussing a later book called *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), Verba notes Rameau's acceptance of the possibility of forming a modulating secondary dominants chain in a single voice by using chromatic progression (Verba, 1973: 83). What Rameau had openly suggested in his *Nouvelles suites* received a theoretical elaboration only in 1737 in his next treatise *Génération harmonique*. As noted by Rehding and Heyes, in this work the author definitively embraces the concept of equal temperament and, as Rehding remarks, associates the enharmonic with the effects that appear in the aforementioned examples (Rehding, 2005: 150). Although this way of thinking was certainly applicable in keyboard music of the first half of the 18th century, what gave rise to controversies was the author's implied view that this system could be applied to all genres and instruments. This was confirmed in the 1730s when Rameau began composing operas, heavily using the enharmonic in his own way. It was this change that ignited the fury of composer, encyclopédiste, music theorist and self-taught composer Jean-Jacques Rousseau and marked the beginning of their protracted and not particularly fruitful debate in journals and treatises about the rationale behind the global use of the new system that had previously been confirmed

⁴ It should be noted that Philippe Beaussant mentions the use of the enharmonic in the composition *La Triomphante* from the same cycle, probably alluding to the 31st bar, but in this case this is not modulation but the enharmonic way of thinking, in line with the bass progression (A Sharp-A) (Rameau, 1727: 11; Beaussant, 1999: 132).

solely in keyboard music. The two great thinkers went on to deeply polarize the music community of France and Europe on this matter, and the echoes of their bitter duel continued to resonate for another century (see Rehding, 2005).

On the theoretical level, it was not until 1750 that Rameau finally fully ‘acknowledged’ the enharmonic in one of his last books *Démonstration du principe de l’harmonie*, explaining its inner rules but completely subjugating this genus to the diatonic and chromatic. In this study he offers a detailed definition of diatonic enharmony and chromatic enharmony, which he had already intimated in his introduction to *Nouvelles suites*. To paraphrase Alexander Rehding simple explanation of this illustration, the first term relates to a phenomenon already encountered in the example of the suite *L’Enharmonique*, which already notates tones of varying solmization in semitone progression. (Rehding, 2005: 151) This author concludes that Rameau goes on to merely describe chromatic enharmony rather than offering a specific definition: it entails semitone progression with the notation of tones of an identical solmization (Rehding, 2005: 152).

Example No. 2: J.-P. Rameau: *La Dauphine* (1747), b. 34–43 (Reproduced from Rameau, 1959: 110)

Let us consider one of his later harpsichord works: *La Dauphine* from 1747 and its unusual and very simple enharmonic modulation from D minor to C minor.⁵ In bars 36 and 37, on multiple occasions the composer, after the dominant, achieves a diminished seventh chord on G sharp which plays the role of a diminished seventh chord for the dominant. He does this again in bar 38, but instead of A – G sharp, this

⁵ It should be noted that Rameau’s authorship of this work has not been definitely established by music scholars; however, there is little evidence that it was composed by someone else.

is notated as A – A flat; this is what Rameau calls chromatic enharmony, which is also the crucial difference to what he had done in *Nouvelles suites*. Now, out of nowhere, the second chord becomes the tonal six-four chord in C minor, and after three bars of cadence, this is confirmed.

Aftermath

After Rameau's death in 1764 it became clear that Rousseau would have the last word in their feud that had lasted for several decades. In an article in his *Dictionnaire de musique* (Dictionary of Music; 1768), the encyclopédiste was still convinced that the diatonic, chromatic and enharmonic must remain separated within a tonality, and that each of them should have its own rules for intervals, jumps and resolutions. As he had done many times throughout the previous decades, Rousseau launched another attack against Rameau due to the latter's modern approach to the use of these systems (above all the enharmonic). Like before, his criticism was primarily aimed at vocal-instrumental music, with Rousseau claiming that Rameau's harmonic effects had not been successful (Rousseau, 1768: 199).

In this regard, Rousseau also objected to the use of the enharmonic in the works of other composers, primarily in operas. As noted by Alexander Rehding, in one of his texts the famous encyclopédiste lambasted even Christoph Willibald Gluck (1714-1787), specifically criticizing the following segment from the opera *Orfeo ed Euridice*; please note the marked enharmonically identical tones which, according to Rousseau, should not appear within the same harmony (Rehding, 2005: 141-146):

Example No. 3: C. W. Gluck: *Orfeo ed Euridice* (1762), 2nd act, 1st scene, b. 24-26
(Reproduced from Rehding, 2005: 143, additional markings by the author of this paper)

So was Rameau a hypocrite? The answer to this question will depend on your perception of the matter: do you subscribe to a literal understanding of the author's claims in his theoretical works or do you choose to look at the big picture and see Rameau the theorist and Rameau the composer as a single creator? Most of the confusion resulting from these differing views stems from their secondary interpretations by Rameau's opponents and supporters alike. By the 1720s he had already established a system he would remain faithful to until the very end. For the most part, this system was indeed the result of the composer's own experience with keyboard instruments, above all the harpsichord.

He did not always openly list all of these elements in his theoretical works, but he did use them in practice (as illustrated by the example of *Nouvelles suites*) and commented on them extensively. Although it came several decades after his death, the eventual triumph of Rameau's principles supports the perception of him as a composer of very avant-garde convictions.

REFERENCES:

1. Beaussant, P. 1999. «Enharmonie». In *Rameau de A à Z*, 131-132.
2. Christensen, T. 2004. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge University Press.
3. Egginton, T. 2014. *The Advancement of Music in Enlightenment England: Benjamin Cooke and the Academy of Ancient Music*. Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.
4. Grant, C. P. 1977. "The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's 'Concept of the Fundamental Bass'". In *Journal of Music Theory*, 21 (2), 324-338.
5. Kintzler, C. 1999. "Corps Sonore". In *Rameau de A à Z*, 99-100.
6. Kintzler, C. 1999. «D'Alembert Jean Le Rond». In *Rameau de A à Z*, 39-40.
7. Kintzler, C. 1999. «Descartes René». In *Rameau de A à Z*, 119-120.
8. Mersenne, M. 1636. *Harmonie Universelle, Contenant la Theorie et de la Pratique de la Musique*, 1. Paris: Sébastien Cramoisy.
9. Rameau, J.-P. 1750. *Démonstration du Principe de l'Harmonie, Servant à Base à Tout l'Art Musical Théorique et Pratique*. Paris: Durand and Pissot.
10. Rameau, J.-P. 1737. *Génération Harmonique, ou Traité de Musique Théorique et Pratique*. Paris: Prault fils.
11. Rameau, J.-P. 1726. *Nouveau Système de Musique Théorique, où on Découvre le Principe de Toutes les Règles Nécessaires à la Pratique, Pour Servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
12. Rameau, J.-P. 1727. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur.
13. Rameau, J.-P. 1959. *Pièces de Clavecin*. Kassel: Bärenreiter.
14. Rameau, J.-P. 1722. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
15. Rameau, J.-P. c1775. *Treatise of Music Containing the Principles of Composition*. London: J. French.
16. Rehding, A. 2005. "Rousseau, Rameau, and Enharmonic Furies in the French Enlightenment". In *Journal of Music Theory*, 49 (1), 141-180.

17. Rousseau, J.-J. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne.
18. Tiella, M. 1975. "The Archicembalo of Nicola Vicentino". In *The English Harpsichord Magazine*, 5 (1), 1-10.
19. Verba, E. C. 1973. "The Development of Rameau's Thought on Modulation and Chromatics". In *Journal of American Musicological Society*, 26 (1), 69-91.

Licemer zvani Ramo?

Razmišljanja o sličnostima i razlikama u tretmanu enharmonije u Ramoovim teorijama o harmoniji nasuprot njegovim postupcima u kompozicijama za čembalo⁶

Apstrakt: Ime Žan-Filipa Ramoa (1683-1764) neminovno se pojavljuje u istorijskim razmatranjima teoretičara muzike. Ramo se smatra ocem savremene harmonije, kao i jednim od pionira modernog razumevanja tonaliteta. Istovremeno, on je, gotovo sigurno, bio najistaknutija figura u francuskoj muzici prve polovine 18. veka. Zajedno sa porodicom Kupren, kao izuzetno nadaren kompozitor muzike za instrumente s dirkama, smatran je praocem duge tradicije francuske muzike za instrumente s dirkama, koja se može pratiti sve do našeg vremena.

Takva zanimljiva i višestruko talentovana figura pruža dobrodošlu priliku muzikoložima da procene odnos između teoretskog i kreativnog, iskustvenog i prolaznog, a možda čak i svesnog i nesvesnog.

Teoretičar Ramo je očigledno prošao dugu evoluciju; međutim, ovaj put nije uvek bio progresivan i jasan, ali, čini se da je vijugao i oscilirao, jer je napustio neke od svojih ideja zbog lične nesigurnosti i (verovatno) oštре kritike koja je, uglavnom, dolazila od Žan-Žaka Rusoa (1712-1778). To je dovelo do očiglednih nedoslednosti između postupaka Ramoa-kompozitora i ideja Ramoa-teoretičara.

Ovaj rad nudi hronološko poređenje Ramoovih postulata o teorijama tonaliteta i njegovih podsistema (dijatonike, hromatike i – pre svega – enharmonije) sa njegovim kompozicijama za čembalo, i nastojaće da zaključi da li se i koliko kompozitor pridržavao sopstvenih teorijskih postulata.

Ključne reči: Ramo, 18. vek, čembalo, harmonija, tonalitet

⁶ Na osnovu rada koji je prvi put predstavljen na „Trećoj međunarodnoj konferenciji o istorijskoj muzici za instrumente s dirkama” u Lisabonu, 9. juna 2018. godine.

Social and Musical Impact on Cyprus as British Colony: A Historic Overview

Abstract: This paper is seeking to address the question of how the wider socio-economic capitalisation process during British colonialism affected musical life in the case of Cyprus. The main sources for research are products of the island's Greek-language press of the first half of the 20th century as well as literature related to the socio-economic framework of the same period. From the colonial period onwards, Cypriot culture accepted the public concert as the dominant means for presenting music and developed a stable institutional foundation for Western art music together with its commercial paraphernalia including musical instruments and sound devices. Considering commodification as one of the initial characteristics of the capitalist way of production, this paper will seek to identify the ways in which music activity in colonial Cyprus had adapted to the notion of commercial advantage, thus setting a solid infrastructure which allowed it to enter the capitalist exchange system in a commodity form.

Keywords: Cyprus, music, British colonialism, capitalism, commodification

Introduction

Many post-colonial studies in the fields of sociology and anthropology of music have, in the recent past, been concerned with the impact of British (and other) colonialism on local cultures, sharing common or similar observations about westernisation of colonised societies and their musics. As many of these studies demonstrated, the „civilising mission“ which was undertaken by the British Empire over its colonies was usually „naturalised“ by both colonised and colonisers through social integration so as to be considered as an „unquestionably good“ phenomenon and the only road towards progress (Clayton & Zon 2007 and Born & Hesmondhalgh 2000). However, the fact that the process of westernisation was a part of a wider colonial campaign that pursued to establish capitalism as the modern socio-economic form that every civilised country should adopt being considered again as synonym to progress,

remained mostly unremarked or given relatively little attention by literature and so are questions about evolving commodification and its effects on cultural production such as music.

The arrival of the British on Cyprus in 1878 signalled the start of a long transition from a traditional society to a European capitalist state. A number of modernising reforms such as the „property of land“ reform and a modified tax collection system gave political power to the British administration. Apart from fulfilling its strategic aims on Cyprus, which included its use as a military depot, Great Britain made development of the colony through the capitalisation of its economy a priority. This set in motion considerable changes in the social, economic and political life of the island, such as the economic decline of the peasantry, the rural population’s migration to urban centres, the creation of a local middle class with characteristics of a bourgeoisie, a new system of local political representation, the development of trade and creation of new market demands, the rise of Greek nationalism, and the emergence of the local labour movement. This transition to capitalism affected the musical activity of the island during the same period, leading gradually to its commodification.

The appearance of the notion of the public concert¹ on Cyprus

When Great Britain assumed control of Cyprus in 1878, two main categories of musical culture were established among the Cypriot population. The relatively few extant sources referring to Greek-Cypriot music during the Ottoman period show that Greek Orthodox ecclesiastical music was performed in churches and monasteries, and that traditional music was performed in a variety of secular settings. European classical music, on the other hand, only started to gain ground on the island under the influence of British colonialism. During the early stages of colonial rule, European music was performed mainly by non-Cypriots at private social evenings in the homes of British dignitaries. Among the musicians were British government officials and a number of musicians who arrived in Cyprus from Smyrna, Istanbul, Italy, Germany, Greece, and Egypt.

The notion of offering a public concert to any who could afford the ticket, appeared on Cyprus in the circles of the small British community shortly after their arrival on the island. The first mention of a European music concert in Cyprus appears in Neon Kition one year after the arrival of the British. According to Olmsted (2002), in England public concert grew out of an evolving capitalism during the seventeenth century, when music started adopting forms that allowed it to enter the rapidly established capitalist exchange system and therefore contribute to the production of

¹ Public concert is the performance of instrumental or vocal music for an audience whose attendance is restricted only to the payment of admission on a per-event basis (Olmsted 2002: 109).

surplus value (Olmsted 2002; see also Marx (1984 [1861-63]: 145-329). The notion of music commodity was very innovative for the Cypriot society of the late nineteenth century, for until that time local music had remained for the most part traditional in its organisation. The Cypriot fiddler, *laouto* player or folk singer functioned as merchants who sold their musical services to social events such as wedding celebrations, local festivals called ‘panegyria’ and family gatherings, a practice that although sometimes contained merchandise characteristics, it had not adopted the major characteristics of capitalist commodification² (Attali 1985 [1977]; Taylor 2007). On the other hand, the newly introduced public concert carried with it modern ideas of the already established European culture industry, in which music was yet another commodity. On Cyprus the introduction of classical concerts set the foundation for, in Adorno’s words, music’s separation from its „religious and ceremonial function of earlier practice“ (Adorno 2002: 128), a traditional role that is well described in a number of local folklore narratives that exist. According to the same author, this made music „abstractly exchangeable“ and „had therefore torn [it] asunder for the immediacy of use“ (Adorno 2002: 128-129). The first Cypriots who were introduced to this new concept of presenting music were mainly those from the traditional local urban elite who had been placed in administrative positions by the colonial government.

A few years after the arrival of the British, the urban population of Cyprus began to increase with the migration of rural populations, who had previously been occupied in agrarian economy, from their villages to the towns. The new social class that subsequently arose inevitably triggered a reconfiguration of status among the members of the traditional local elite. The new phenomenon of the public concert that mainly addressed the urban market, was an ‘object’ for consumption that could make evident the economic standing of each social class so as to differentiate the elite from the newly created middle class.

Both socio-economic and cultural transformations were pursued as parts of the „civilizing mission“ of a wider British imperial ideology in creating and maintaining the capitalist economy in their colonies. The introduction of western musical practices such as the public concert with preference to western art music, was part of the British „civilising mission“ and was clearly reinforced by the local urban elite in newspapers’ reports. Called by the press „the select,“ or „distinguished personalities“ (Salpinx, 16 April 1904), members of the traditional elite who could afford to attend public concerts

2 A musician who sells his/her music is a merchant (consequently an unproductive worker), not someone producing value and therefore not participating in the accumulation of capital. If a musician joins forces with a capitalist entrepreneur such as a concert organiser, music institution, publishing, record business and musical instruments production and sale then he/she contributes to the production of surplus value (he/she becomes a productive worker), thus his/her function is characterised as capitalist. Regarding productive and unproductive labour in capitalism see Marx (1984 [1861-63]: 145-329) and also (1993 [1857-8]: 305).

marked their social status as separate from that of the ordinary middle class. Newspaper Kyprios, exemplifies this observation in its issue on 31 March 1900, by mentioning the presence of „(...) many of our (Cypriot) distinguished people [who] filled the boxes and the parterre“ in an Italian melodrama (opera). Looking at the press of the time there is a considerable number of similar to the above publications which demonstrate a cultural manifestation of the upper-class socioeconomic superiority compared to the rest of the population thus a means to legitimise the existing and developing „social and income inequality“ (Constantine 1986: 193).

The triumph of music westernisation

Continuing the trend that emerged with the arrival of the British on the island, references to Western European genres and practices increased and dominated coverage of music in the urban press in the 1930s and 1940s. They included announcements of classical concerts and classical music lessons, reports about the foundation and operation of music schools as well as advertisements for instruments, radiophone and gramophone sales.

The dissemination of ‘superior’ Western culture, including Western art music was a common practice in British colonies including Cyprus, which accompanied Britain’s general economic policy of the late 1920s, known as the „imperial solution“ (Constantine 1986: 195). The economic depression that tremendously increased the „unemployment rates“ and „the need to protect the threatened sterling by reducing the dollar gap caused by trade and debts to the USA was (...) additional incentive[s] to trade with sterling areas especially in the Empire“ (Constantine 1986: 195). Under these circumstances, in 1926 the Empire Marketing Board was established suggesting that imperial ideology was a central preoccupation of the British colonial power. According to Severis (2006):

„(...) the Empire Marketing Board had a responsibility to spread the idea of imperialism and the concept of the Empire as beneficent. [This institution] made extensive use of photographs, postcards, films and posters in order to help to link Britain more closely with her Empire and the dominions, making her less vulnerable to foreign competition, to encourage trade within the Empire (...) (p. 201).“

In addition, several economic pressure groups with imperial interests appeared between the years 1916 and 1930 such as the British Empire Producers Organisation, the British Commonwealth Union, the Empire Resources Development Committee, the Empire Development Parliamentary Committee, the Empire Development Union, the Empire Industries Association and the Empire Economic Union (Constantine 1986: 194).

The main economic aim of British imperial policy of the time was to find and develop new markets for the Empire's industry that would replace lost European markets with further development of trade with overseas countries, especially those within the British Empire (Constantine 1986: 195-195). This imperial policy was mainly based on Adam Smith and Robert Nelson's Western economic theory of the eighteenth century that „elaborated the term market into a concept denoting an abstract space where supply and demand meet and find equilibrium through the pricing of commodities or services“ (Laing 2003: 311). Based on Western economic theory, British colonial power set as its main aim to increase the demand of the markets that would be supplied by the British industry by creating new consumer needs, in the form of commodities, including musical needs.

Britain's Mediterranean and Middle Eastern colonies thus constituted fertile ground in which Western art music genres and practices could grow and spread, contributing both to the imperial economy and the triumph of cultural westernisation in the East. The development of colonial music markets that involved „consumers of musical goods and services, employers of musician's labour power and/or business that use music“ (Laing 2003: 309) had been the case in many British colonies in the east (Baily 1988; Beckles Wilson 2013).

The beginning of commodification of musical activity in urban areas is well reflected in the foundation of the first 'philharmoniki etaireia' (wind band company), named Orfeas (1890), traced to synonymous musical institutions that founded in modern Greece (based on the dominant model of the 19th century European education), such as 'philharmoniki etaireia' of Corfu (1840). Unlike the larger Greek institutions that offered a number of instrumental lessons, music theory and possibilities of participation in variant music ensembles (most commonly in wind bands), Cypriot type's 'philharmoniki etaireia' offered only wind lessons for the exclusive needs of the performances of a local wind band that took place on a regular base in public locations (Salpinx, 19 May 1890). 'Philharmoniki etaireia' Orfeas appeared in Larnaca, which due to its harbour (Famagusta Port) was considered as „the centre of the trade“ (Alitheia, 20 July 1881) from where modern culture was imported and disseminated. In the context of a rapid trade development it is hardly surprising that the first local wind bands were labelled as companies not only tracing to similar Greek examples, but also identifying themselves as profit-making organisations. Other profit-making musical associations were „Musical Company“ founded in 1920s and „Musical Companionship“ and „Mozart“ in 1930s and 1940s, the impresarios of which undertook the organisation of musical events and the offering of instrumental training integrating the rules of European capitalist production.

I. The foundation of music schools and the promotion of concerts of Western European music

Considering the economic situation of the majority of the Cypriot people, the creation of a market for Western music in Cyprus was not an easy task. The first requirement was the cultivation of Western music tastes among the ‘uneducated’ Cypriot people by providing Western music education. The spread of music education in early nineteenth-century Europe was exported by British colonisation to a broad range of its eastern colonies such as Cyprus, Egypt, India and Palestine. Highlighting the use of education within British cultural imperialism, Constantine (1986) asserts that, „(...) using teachers and schools for propaganda work was a particularly appropriate way of disseminating a dominant imperial ideology: it was obviously less concerned with influencing the imperial consumers of today than with moulding the minds of the imperial citizens and consumers of tomorrow“ (p. 214).

The first action in the field of music education that was taken by the British government in Cyprus was the establishment of a School of Music in 1927, the first in the history of the island. This governmental music school offered mainly Western musical studies and it operated under the aegis of governor Ronald Storrs. It is noteworthy that Storrs (1937) admits, in his writings about Cyprus, that this governmental music school „[was] established to create, rather than to supply a demand“ (p. 515). The Cyprus School of Music offered piano, guitar, mandolin and singing lessons. In the beginning, thirty-nine students were enrolled and after three months they gave their first student concert (Christodoulidou 2008: 243). From 1928 on, interest and standards were maintained by affiliation to Trinity College of Music, in London, which conducted annual examinations (Storrs 1937: 516). However, according to governor Storrs (1937), the operation of the music school was not considered entirely successful since local demand for Western music ranged from limited to non-existent. Moreover, the music school appeared to face economic problems due to the fact that the students could not afford to pay the fees and had to pay them long overdue (*Chronos*, 4 July 1927).

The foundation of the Cyprus School of Music at the initiative of the colonial government rather the demand of Cypriot society, as well as the fact that the students faced difficulties paying the school’s fees, were reflected in a sarcastic poem entitled ‘Odeion (Music School)’ published in *Nea Laiki* and was attributed to someone called Dervis. The poem asserts that under the current economic circumstances, the music school was not a social need of the Cypriot people and therefore should not be a priority for its government, which should solve many other problems first:

Now that we have *Odeio* (music school)
 Let's also make a dance school
 With violins and concerts
 With pianos and clarinets
 And we'll pass our time
 And we will forget our poverty (...)
 And our country will become the second La Scala of Milan
 And diplomas will be given for the double bass and the piano
 And let the mice in our empty pockets dance
 As long as we hear music and God shelter us all
 And let the Governor take care of solving our crushing taxes
 And not go looking for other things because as the saying goes
 A hungry bear never dances
 Zaferitsa has everything
 All she needs is a veil (Nea Laiki, 25 March 1927, No. 42).

From 1926 until 1931, apart from the governmental School of Music in Nicosia, the press heavily advertised the opening of local private music schools in other Cypriot towns or announced private lessons for particular instruments including the piano, the violin, the mandolin and the guitar. Despite the sporadic inclusion of some folk instruments and Byzantine chant instruction, this development contributed mainly to the reinforcement of the cultivation of Western European musical taste in Cypriots and also enhanced the gradual establishment of the domination of Western-type musical institutions. Announcements in the press that referred to private music instruction usually included a great deal of information about the qualifications of the teacher, the lessons he/she offered, and the fees (Nea Laiki, 7 October 1927, No. 70).

The further development of instrumental training in Cypriot towns was soon supported by the creation of a first market of musical instruments, the importation of which began in the first decade of the twentieth century, facilitated by the general development of the transport systems. The newly imported musical commodities soon occupied a place in the developing advertising practice of newspapers. The first report on the importation of musical instruments appeared in the press in 1904 and advertised Boisselot pianos: „80 Boisselot pianos in Cyprus. Representatives F. Kolakides and Son“ (Salpinx, 7 February 1904). This was soon followed by an advert for the first piano tuner, a Mr Edward J. S. Papasian (Salpinx, 24 April 1904). A few years later other types of pianos appeared on the Cypriot market. In 1909, the press advertised Otto & Carl Philipp pianos by the importer Mr M. I. Tziapouras (Salpinx, 15 January 1909), while a little later it advertised W. Hartmann pianos by the importer Mr G. M. I. Efthyvoulou (Salpinx, 18 September 1909). As for string instruments, which enabled the formation of string ensembles in the towns, the press announced in 1908 the first Cypriot maker of string instruments: „Formerly working in Athens for many years (...) the Cypriot

instrument maker Mr Kyprianos Evangelides, whose instruments have been amazingly disseminated (...) has decided to settle in Limassol. He undertakes the production of every type of string instrument“ (Salpinx, 19 April 1908 and 28 October 1910).

In addition to the foundation of public and private music schools and the instrument advertisements, the flood of announcements and reviews of European music performances illustrate the triumph of music westernisation in urban Cypriot areas. A considerable percentage of the musical items that appeared in the urban Cypriot press of the time were announcements and reports of classical music concerts. These reports usually described events and their participant musicians with flattering comments, thus strongly promoting attendance by Cypriots. The increase in the number of these announcements in the urban press compared to the first two decades of the 20th century testify to the intensification of capitalising and westernising trends amongst the local high bourgeoisie and upper classes.

A few articles record the financial contribution made to these events by the British government, demonstrating its role in encouraging their colonial subjects to „change their [cultural] habits“ (Constantine 1986: 200), including their musical habits, and adapt to the needs of European industries. This cultural policy that operated in parallel with the general imperial orientation had a range of political and ideological motivations including the creation of cultural connections that could bring profits to British industry, and consequently the British economy. The following example appeared in Nea Laiki with the title „Recital of Ms Lu Lumida“ and reviewed a classical concert given in 1927 by a famous German singer in Nicosia. The reference to the contribution of the British governor of Cyprus in its first line demonstrates his social and financial role in promoting interest in such events.

„On Saturday, at the Magic Palace under the patronage A. E. (His Excellency) the Governor a recital will be given by the much-anticipated famous Contralto of Berlin and Dresden Mrs. Lu Lumida. Nicosia for the first time has the great fortune to hear one of the most famous vocalists of Germany, who has sung with extraordinary skill and strength works by Wagner, Grieg, Saint-Saëns, Schumann, Brahms etc. The select audience with the prominent presence of the Governor energetically acclaimed the genuinely magnificent artist (21 January 1927, No. 33).“

2. The dissemination of radios, gramophones and discs in the Cypriot market

The end of the nineteenth century was marked by a remarkable development and extension of the range of media and communication that culminated in the beginning of the twentieth century. In 1922, the British Radio was formed and rapidly established as a mass medium. Moreover, in 1926 the British Broadcasting Corporation was established and started transmitting to many British colonies including the

Mediterranean and Middle East. Having the control of airwaves, the British Empire used this new invention considerably for the purposes of various social, political and cultural agendas, thus making radios a new means of interfering in local discourses (Baily 1997; Beckles Wilson 2013).

In 1928, the modern technological development, the radiophone, was dispatched to Cyprus from Europe, later becoming a contributing factor in reinforcing the capitalising ‘mission’ of British colonialism. The new device that was unknown and odd to the local society attracted the attention of the urban press. Indicative of the dissemination of radio in Cypriot society is the fact that notices regarding radio programmes achieved a permanent place in the local newspapers at that time. When one reviews these radio columns, it is noticeable that they mainly refer to programmes broadcast from London, indicating how the British Empire employed this new medium to extend its political and cultural influence over its colonies. As well exemplified by Beckles Willson (2013) in the case of Palestine, the radio was a useful device in the hands of the British colonial government with which it interfered in the local socio-political and cultural discourse. Various radio programmes by the BBC Empire service addressed different regions governed by the Empire, which were processed in different languages because of the ethnic diversity of the listeners of each time. Like other radio programmes that addressed local populations in Palestine, India and Malta, the so-called ‘Cypriot programme’ (launched in 1942 and broadcast every Wednesday and Sunday), claimed an educative role for the local population that covered social, political and cultural aspects. Western art music as part of the cultural education of colonised subjects of the British Empire was usually preceded by and followed these local programmes. At the same time, by promoting Western industrial goods and services in colonial markets, radio broadcasts from Britain reinforced the process of establishing capitalist relations through commercialised culture.

Radio columns published in Cypriot newspapers indicate that western art music was also broadcast during shows dedicated to music, allowing it to dominate radio airtime. Published radio schedules record that occurrences of European classical music outnumbered those of other musical styles. This may be seen in the titles of musical programmes that appeared in the newspapers: Music Ensemble, Piano Music, Recital, Music Interlude, Handel, Mozart, Haydn, London Madrigal Choir, Viennese music, Classical German Dances, Beethoven Sonatas, Symphonic Orchestra, Music from Operas and Operettas, and Violoncello Concerts. Other broadcasted music of European origin listed in Cypriot newspapers included dance music, folk music, old English songs, light orchestral music, recitals by artists of the Empire, military bands, National Anthems, Welsh music and Irish music (Kypriakos Fylax, 13 December 1936; 20 April 1937; 1 June 1938; 21 May 1938; 20 July 1938; Eleftheria, 6 May

1937; 4 February 1938; 23 April 1938; 11 October 1938; 15 December 1938; 18 February 1939; Proini, 19 May 1934; 23 February 1937; 27 February 1937). As in Cyprus, in colonies such as India, Afghanistan and Palestine, Western music was promoted by the Western culture industry and largely perceived by local populations as a kind of technological progress that led to a ‘musical renaissance’ (Clayton and Bennett 2007). Britain’s orientalist approach, coming from both local and foreign agents, reinforced the capitalist development of the colonies as a process that aimed to make them more and more profitable for the British economy.

Apart from the enthusiastic reports regarding the newly introduced radio device, the promotion of gramophones as well as discs increased in the urban press. According to Christodoulidou (2008), during the summer of 1927, gramophones together with music discs invaded the life of the capital of Cyprus, Nicosia: „(...) the gramophones and [record] discs constitute this season’s new trend and goods that all respectable houses wish to acquire. Hence the press was full of advertisements for different kinds of gramophones that flooded the markets with origins from countries such as Great Britain and the USA“ (p. 244).

As shown in the press, the phenomenon of commercial advertisements that appeared together with the modernisation and dissemination of capitalist economic relations played a significant role in creating and increasing demand for the newly introduced sound devices in the Cypriot market. Many newspapers became flooded by advertisements that promoted radios and gramophones, a practice that proved fruitful for the further dissemination of these sound products. The Paratiritis issue of June 1930 includes a large advertisement for radios that Philips presented in a form that demonstrates an older stage of the commercial practice of advertising. In capital letters there is the phrase „Obtain Philips Radios“ and also the subtitle „Grand Prize in the International Exhibition of London.“ It is remarkable that at the top of the advertisement it addresses two categories of people obviously determining its target group. These were the „Music-lovers: For listening to the European concerts“ and the „Teachers: For attending the international speeches“ (14 June 1930).

As shown by many advertisements, the British suppliers of gramophones and radios seem to dominate the Cypriot market. Maxitone gramophones and radios that were constructed by Lugton and Co. in London appeared in a large number of newspaper promotions (Paratiritis, 27 January 1930). In addition, the British brand Amplion was also advertised a great deal in the press in some very flattering paragraphs: „The clear and free of atmospheric static music reception and speech is the main reason that Amplion has been given first place and is recognised as THE BEST IN THE WORLD (...). With the value of a gramophone you [can] buy a radio“ (Chronos, 27 January 1930).

Conclusion

By the beginning of the 20th century it becomes apparent that the introduction and gradual development of „capitalism as a social form [had] profoundly shap[ed] people’s relationships to each other and their relationships to cultural forms such as music“ (Taylor 2016: 1). Together with the introduction of the notion of public concert, other components of western music industry had also introduced to Cypriot urban society in an effort to create new market demands. On Cyprus, Western art music started gaining ground only among the elite, after the arrival of the British. The market for Western art music goods and services – that was pursued in Eastern colonies – was therefore a new arena with expanding potential that would increasingly prove beneficial for Great Britain’s suffering economy. The creation of demand for Western music products was also fostered by the local urban elite, who showed great hospitality for cultural developments coming from Europe as superior to local. In fact, the „civilising mission“ of the British Empire was duplicated by the Cypriot urban press that carried extensive coverage of European art music genres and practices, thus demonstrating that Western music was not only an artefact of British colonial imposition but also a means of self-definition of Cypriot bourgeoisie. By the first decade of the twentieth century, the nascent capitalist infrastructure of music performance was reinforced by the importation of music instruments, radiophones, gramophones and music discs. The economic development fostered by the British colonial government had set in motion the mechanism through which music activity could be used for commercial advantage by an increasingly urbanised consumer society. Musical events in the towns thereafter developed into separate, independent activities requiring an entrance fee for the public and taking place in specially arranged venues, such as a theatre, a concert hall, or even a popular nightclub with an oriental tint. The resultant commercial musical culture formed by the domination of European classical musical instruction in urban society, as well as by the sales of instruments and other musical equipment were all significant parts included in the wider process towards Cyprus’ capitalisation.

The economic crisis that followed the onset of the First World War intensified the colonial administration’s drive to capitalise the Cypriot economy through the so-called British „Imperial Solution,“ which aimed to increase the demand for Western industrial products in the colonies. The wave of peasants who, as a consequence of the economic crisis, were forced to migrate to urban areas in search of work were also potential consumers of new commodities that were enthusiastically promoted by the local press thus further encouraging the commodification of local musical practices. The foundation of the first Governmental School of Music together with many other local private music schools were heralded in advertisements aiming to create a new local demand rather than supply an already existing one. Although this endeavour initially

proved rather unsuccessful on Cyprus, since the economic recession that continued until 1945 affected the majority of the Cypriot population, thus preventing wide local consumption of new musical services and products, it set the groundwork for the later construction and domination of classical music education. By the end of the Second World War, Western musical industry became the dominant force in Cypriot music through publishing, mass entertainment, musical instruction, and sales of discs, musical instruments and record players. The capitalisation of music on Cyprus thus mirrored its progress in other British colonies including Egypt, India and Malta (see Storrs 1937; and also Baker 1998).

REFERENCES:

1. Adorno, Theodor W. 2002 [1931]. „Why is the New Art so Hard to Understand?“ in Richard Leppert (ed.) *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, pp.127-134.
2. Attali, Jacques. 1985 [1977]. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
3. Baily, John. 1988. *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Baily, John. 1997. „The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73“ in Martin Stokes (ed.) *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, pp.45-60.
5. Baker, Colin. 1998. *Retreat from Empire: Sir Robert Armitage in Africa and Cyprus*. London: Tauris Academic Studies.
6. Beckles Willson, Rachel. 2013. *Orientalism and Musical Mission: Palestine and the West*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Born, Georgina & David Hesmondhalgh (eds.). 2000. *Western Music and its Others; Difference, Representation, and Appropriation in Music*. London: University of California Press.
8. Christodoulidou, Cristina-Evelin. 2008. „Anglokratia kai Dekaetia tou 1960: Lefkosia (British Colonialism and the Decade of 1960s: Nicosia)“, in Marina Vrionidou-Yiangou (ed.) *En Chordais kai Organois. Diaskedasi kai Psihagogia stin Kypro apo tin Arhaiotita mehri tin Anexartisia (With Pomp and Circumstance: Amusement and Entertainment in Cyprus from Antiquity until Independence)*. Nicosia: Politistiko Kentro Trapezas Marfin Laiki, pp. 208-265.
9. Clayton, Martin and Bennett Zon. 2007. *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s. Portrayal of the East*. Aldershot: Ashgate.
10. Constantine, Stephen. 1986. „Bringing the Empire Alive: The Empire Marketing Board and Imperial Propaganda, 1926-33“, in John M. MacKenzie (ed.) *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
11. Laing, Dave. 2003. „Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World,“ in Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.) *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
12. Marx, Karl. 1993 [1857-8]. *The Grundrisse*. London: Penguin Classics

13. Marx, Karl. 1984 [1861-63]. *Theories yia tin iperaxia [Theories of the Surplus Value]*. Athens: Sygchroni Epochi
14. Olmsted, Anthony A. 2002. „The Capitalization of Musical Production: The Conceptual and Spatial Development of London’s Public Concerts, 1660-1750,“ in Regula Burckhardt Qureshi (ed.) *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*. New York: Routledge, pp. 106-138.
15. Severis, Rita C. 2006. „Travelling Artists in Cyprus: Art, Identity and Politics,“ in Hubert Faustmann and Nicos Peristianis (eds.) *Britain in Cyprus. Colonialism and Post-Colonialism 1878-2006*. Manheim: Bibliopolis. pp. 381-412.
16. Storrs, Sir Ronald. 1937. *The Memoirs of Sir Ronald Storrs*. New York: G. P. Putnam’s Sons.
17. Taylor, Timothy. 2007. „The Commodification of Music at the Dawn of the Era of ‘Mechanical Music’“. *Ethnomusicology*, Vol. 51, No. 2, pp. 281-305.
18. Taylor, Timothy. 2016. *Music and Capitalism. A History of the Present*. Chicago: The University of Chicago Press.

PRIMARY SOURCES: NEWSPAPERS

Alitheia, 20 July 1881
Chronos, 27 January 1930
Chronos, 4 July 1927
Eleftheria, 11 October 1938
Eleftheria, 15 December 1938
Eleftheria, 18 February 1939
Eleftheria, 23 April 1938
Eleftheria, 4 February 1938
Eleftheria, 6 May 1937
Kypriakos Fylax, 20 April 1937
Kypriakos Fylax, 20 July 1938
Kypriakos Fylax, 21 May 1938
Kypriakos Fylax, 13 December 1936
Kypriacos Fylax, 1 June 1938
Kyprios, 31 March 1900
Nea Laiki, 21 January 1927, No. 33
Nea Laiki, 25 March 1927, No. 42
Nea Laiki, 7 October 1927, No. 70
Paratiritis, 14 June 1930
Paratiritis, 27 January 1930
Proini, 19 May 1934
Proini, 23 February 1937
Proini, 27 February 1937
Salpinx, 16 April 1904
Salpinx, 15 January 1909
Salpinx, 18 September 1909
Salpinx, 19 April 1908

Salpinx, 28 October 1910

Salpinx, 19 May 1890

Salpinx, 24 April 1904

Salpinx, 7 February 1904

Društveni i muzički uticaj na Kipru kao britanskoj koloniji: istorijski pregled

Apstrakt: Ovaj rad nastoji da razmotri pitanje kako je širi proces društveno-ekonomskе kapitalizacije tokom britanskog kolonijalizma uticao na muzički život Kipra. Glavni izvori za istraživanje su napisи iz ostrvske štampe na grčkom jeziku iz prve polovine 20. veka, kao i literatura koja se odnosi na društveno-ekonomski okvir istog perioda. Od kolonijalnog perioda nadalje, kiparska kultura je prihvatiла javni koncert kao dominantno sredstvo za predstavljanje muzike i razvila stabilnu institucionalnu osnovу za zapadnu umetničku muziku, zajedno sa svojim komercijalnim sredstvima, uključujući muzičke instrumente i zvučne uređaje. Uzimajući u obzir komodifikaciju kao jednu od početnih karakteristika kapitalističkog načina proizvodnje, ovaj rad nastoji da identificuje načine na koje se muzička aktivnost u kolonijalnom Kipru prilagođavala pojmu komercijalne vrednosti, postavljajući tako čvrstu infrastrukturu koja mu je omogućila da uđe u kapitalistički sistem robne razmene.

Ključне reči: Kipar, muzika, britanski kolonijalizam, kapitalizam, komodifikacija

Milan Milojković
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju
Srbija

UDC: 785.7(497.113 Novi Sad)“1982/1992“
doi:10.5937/ZbAkUm1907104M
Pregledni rad

Kamerni orkestar Akademije umetnosti u periodu 1982-1992¹

Apstrakt: U radu će biti sagledane koncertne aktivnosti Kamernog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu u periodu od 1982. godine, od kada datira prvi koncertni program u kojem je ansambl najavljen pod tim imenom, do 1992. godine kada sastav menja ime u *Camerata Academica* i nastavlja delovanje u novim društvenim okolnostima. Veliki broj koncerata i saradnje sa inostranim i domaćim gostujućim solistima svedoče o izuzetno plodnom razdoblju u istoriji ovog ansambla, koje pruža uvid u pojedinosti u vezi sa naporima za institucionalno utemeljenje orkestra, organizovanje turneja, pripremu repertoara i prijem kod tadašnje muzičke kritike. Istraživanje je sprovedeno na osnovu građe pohranjene u arhivu Akademije umetnosti i napisa iz tadašnjih dnevnih novina.

Ključne reči: Kamerni orkestar Akademije umetnosti, Camerata Academica, kamerna muzika, Mocart

Uvod

U ovom radu će biti sagledane aktivnosti Kamernog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu u periodu od 1982. do 1992. godine, na osnovu arhivske građe sačinjene od članaka objavljivanih u tadašnjim štampanim glasilima, te dokumenata iz arhive Akademije umetnosti.²

Kamerni gudački ansambl je formiran nekoliko godina po osnivanju Akademije umetnosti u Novom Sadu (osnovana 1974. godine) na inicijativu prof. Lasla Horvata (László Horváth), koji je postao i njegov prvi dirigent. U orkestru su svirali pretežno daroviti studenti gudačkog odseka, te se sastav nije mogao ustaliti, a

1 Rad je nastao kao deo projekta “Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu” koji podražava Sekretarijat visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost (broj 142-451-2101/2019-01) <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/>.

2 Materijali o Kamernom orkestru Akademije umetnosti se nalaze u arhivi Akademije umetnosti u registrima pod rednim brojevima 133 (1975-1985), 172 (1986-1989), 199 (1990-1991) i 230 (1992-1993). Registri sadrže dokumente o radu muzičkog departmana, zapisnike sa sednica, dopise, molbe, koncertne programe i članke iz dnevnih glasila o aktivnostima Akademije.

nastupi su uglavnom bili vezani za odražavanje nastave (ispitni koncerti i sl.).³ Od 1982. godine dolazi do postepene formalizacije delovanja orkestra koji sve češće nastupa na koncertima van Akademije, o čemu svedoče koncertni programi. Rukovodilac ansambla sredinom osamdesetih postaje prof. Ištvan Varga (István Varga), a u njegov sastav ulaze i profesori, te dolazi do promene strategije delovanja i širenja aktivnosti. U periodu od 1990. do 1991. godine, sa ansamblom je nastupala sovjetska violinistkinja Marina Jašvili (Маринэ Яшвили), koja je često navođena i kao rukovodilac zajedno sa Vargom. Orkestar krajem 1991. godine menja ime u *Camerata Academica* i nastavlja da deluje u otežanim ekonomskim i društvenim okolnostima izazvanim početkom rata u Jugoslaviji.

Borba za institucionalno utemeljenje

Kao „nedavno osnovani Kamerni okrestar Akademije umetnosti“, ovaj ansambl je najavljen u programu koncertne poslovnice SNP-a od 15. decembra 1982. godine, gde je nastupio u maloj dvorani ovog pozorišta pod upravom Lasla Horvata. Solista na violini bio je Pavel Vernjikov, dok je klavirsku deonicu tumačio Konstantin Bogino. Program koncerta su činila dela dela Vivaldija (Antonio Vivaldi), Albinonija (Tomaso Albinoni), Sokorčevića, Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) i Mendelsona (Felix Mendelssohn).⁴ Iako je ansambl imao povremene javne nastupe i ranije, može se reći da se na ovom koncertu jasno uočavaju karakteristična obeležja ansambla, pre svega po pitanju repertoarske politike i, s tim u vezi, saradnje sa istaknutim solistima.

Naime, bez obzira na to što rukovodioci ansambla nisu sastavili izvesni manifest, niti kakav tekst o svojoj programskoj koncepciji koji je danas dostupan, ona se može vrlo jasno sagledati u načinu na koji je ansambl funkcionišao i kako se pozicionirao na vojvođanskoj i jugoslovenskoj muzičkoj sceni. Treba imati u vidu da je u okviru Akademije delovao i simfonijski orkestar pod rukovodstvom Mladena Jagušta, koji je, iako ne tako srodan po svojoj funkciji sa KOAU, ipak preuzimao primat nad kamernim muziciranjem, s obzirom na to da su za vreme priprema simfonijskih projekata, svi raspoloživi resursi bili podređeni potrebama orkeстра. Takođe, povremeno je u gradu nastupao i Novosadski kamerni orkestar, koji je naročito bio aktivan krajem sedamdesetih godina (Pandić, 1977), a Muzička omladina je u tom periodu organizovala i pripreme Omladinske filharmonije.⁵ U okviru Muzičkog centra Vojvodine koji je osnovan 1978. godine, Laslo Horvat je delovao kao dirigent Vojvođanske filharmonije,

3 Dokument del. br. M/K 60(82), Registar br. 133 (1975-1985), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

4 Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 15. 12. 1982, Registar br. 133 (1975-1985), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

5 Promotivna knjižica „Vojvođanska omladinska filharmonija“, Registar br. 133 (1975-1985), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

a sa njima je nastupala i Marina Jašvili.⁶ Oboje umetnika će biti kasnije vezani za rad Kamernog orkestra Akademije umetnosti.

U napisu iz *Dnevnika* iz januara 1983. godine, najavljuje se formiranje „ansambla solista za kamerno muziciranje“ (Simin, 1983), uz predlog Saveta Akademije umetnosti da ansambl broji trinaest članova iz redova profesora i saradnika, koji su već istaknuti i afirmisani solisti.⁷ Za rukovodioca ansambla je predložen docent Pavel Vernjikov, violinista. Ovaj ansambl bi delovao paralelno sa postojećim Kamernim akademskim orkestrom studenata, u kojem je učešće bilo obavezno. Profesionalni orkestar bi bio neposredni uzor mladim umetnicima i „putokaz“ u njihovoј interpretatorskoj orientaciji. Ideja je, dakle, bila da ovaj ansambl postane potpuno profesionalizovan, tj. da njegovi članovi budu zaposleni na Akademiji umetnosti kao nenastavni kadar, kako bi se potpuno mogli posvetiti podizanju umetničkog nivoa ansambla. Značajno je istaći da se kao prepreka ovom putu navodi i protivljenje Muzičkog centra Vojvodine, koji je smatrao da takav orkestar treba osnovati u okviru Srpskog narodnog pozorišta. Akademija je ovaj predlog uputila svim relevantnim institucijama tog vremena kao što su Pokrajinski komitet socijalističkog saveza radnog naroda Vojvodine (PK SSRNV), Samoupravna interesna zajednica (SIZ) kulture Novog Sada, Muzičkom centru Srpskog narodnog pozorišta, Udruženju muzičkih umetnika Vojvodine, Udruženju kompozitora Vojvodine i sekcijama umetničke muzike u pokrajinskom javnom medijskom servisu (Simin, 1983).

Može se uvideti da je prva polovina decenije protekla u borbi za institucionalno utemeljenje orkeстра, koja je samo delimično rezultirala uspehom kada se ima vidu da nije došlo do potpune profesionalizacije ansambla, u smislu zapošljavanja na Akademiji i izuzimanja iz nastave. Međutim, ostvarena je izvesna autonomija delovanja i profilisana je repertoarska politika koja će u narednom periodu biti jedno od glavnih obeležja delatnosti Kamernog orkestra.⁸

6 Dokument del. br. M/K 21(78), Registar br. 133 (1975-1985), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

7 Kako je istakao Nenad Ostojić na sastanku uprave Muzičkog centra Vojvodine: „Orkestar solista (kamerni) prema predlogu Akademije umetnosti u Novom Sadu treba da postane ansambl koji može muzicirati uz uslov da se angažuju novi kadrovi i da egzistira kao samostalno telo. Članovi orkestra ne bi po pravilu radili u drugim sastavima. Savremeno stvaralaštvo treba da bude značajna okosnica repertoarske politike ansambla.“ Zapisnik sa sastanka upravnog odbora Muzičkog centra Vojvodine, del. br. 208/1, 15. 9. 1983, Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

8 Kamerni orkestar Akademije umetnosti pod nazivom Camerata Academica nastavio je sa delovanjem do 1999. godine, kada privremeno prestaje da postoji, a njegov rad je obnovljen na inicijativu violončeliste Marka Miletića 2007. Godine. Umetnički rukovodilac u prvo vreme bio je violista Dejan Mlađenović. Danas je ovaj ansambl aktivan pod rukovodstvom Marka Miletića.

Period širenja aktivnosti

Sa promenom u rukovodstvu ansambla sredinom osamdesetih godina, dolazi i do ekspanzije njegovih aktivnosti. Rukovodilac orkestra tada postaje prof. Ištvan Varga, koji zadržava raniji koncept kamernog gudačkog ansambla i nastavlja sa nastupima u pratnji istaknutih solista, ali, pored toga, znatno proširuje repertoar, a nastupi orkestra postaju učestaliji i počinju se odvijati na celoj teritoriji Vojvodine, uz povremena gostovanja u drugim republikama i u inostranstvu. Tokom 1987. godine ansambl je održao čak 12 nastupa u vojvođanskim gradovima (Sremskoj Mitrovici, Beloj Crkvi, Vršcu, Senti, Novom Sadu i Novom Kneževcu), od kojih je većina bila solističkog karaktera, uz povremene nastupe u okviru proslava i ceremonija posvećenim obeležavanju važnih datuma. U ovom periodu ugled orkestra je znatno uvećan zajedničkim nastupom sa studentima Moskovskog konzervatorijuma, te koncertom sa solistkinjom Marinom Jašvili, koji je bio posvećen delima Antonija Vivaldija. Pored toga, popularnost ansambla u ostalim gradovima pokrajine postepeno je rasla zahvaljujući atraktivnim turnejama koje će postati jedno od obeležja delovanja Kamernog orkestra (Adamov, 1987a).

Šira društvena zajednica Novog Sada je takođe bila povezana sa aktivnostima ansambla, koji je učestvovao na proslavama obeležavanja Dana grada, kao i manjim manifestacijama kao što je obeležavanje dana „Forum“ 24. 12. 1987. godine.⁹ Orkestar je u ovom periodu često nastupao sa „svojim“ solistima, studentima ili nastavnicima Akademije umetnosti, među kojima su violinisti Zoran Stojanović, Lidija Peno, Nikola Stanković i Dejan Bogdanović, pijanistkinje Rita Kinka i Jasminka Stančul Lazarević i oboista Borislav Čičovački.¹⁰ Okosnicu repertoara u ovom periodu, može se reći, činila su dela Johana Sebastijana Bacha (Johan Sebastian Bach) i Dmitrija Šostakovića (Дмитрий Шостакович) koja su izvođena u više navrata, sa izuzetkom ostvarenja Antonija Vivaldija kojima je posvećeno posebno autorsko veče. Pored ovih autora, ansambl je tumačio i ostvarena Edvarda Griga (Edvard Grieg) i Wolfganga Amadeusa Mocarta.

Značajno je istaći i da je Kamerni orkestar za turneu po vojvođanskim gradovima odabrao nešto drugačiji program nego što je to bio slučaj na njihovim „redovnim“ nastupima. Naime, na ovim gostovanjima svirala su se ostvarenja Vivaldija,

⁹ Dokument del. broj 06 67/67, 17.12.1987, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

¹⁰ Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 10. 6. 1987, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 19. 2. 1987, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Koncert Kamernog orkestra studenata Akademije umetnosti i moskovskog državnog konzervatorijuma ‘P. I. Čajkovski’“, 27. 4. 1987, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

Marčela (Alessandro Marcello) i Respighija (Ottorino Respighi)¹¹ koja se, iako tehnički nisu ispod tadašnjeg nivoa ansambla, zvučno mogu smatrati prijemčivijim kod šire publike od „ozbiljnih“ ostvarenja Baha i Šostakovića, budući da sadrže vrlo atraktivne segmente i pevljive melodije, bliske narodnim, odnosno, popularnim napevima.

Krajem osamdesetih godina, Kamerni orkestar Akademije umetnosti otpočeo je sa gostovanjima u druge republike SFRJ, među kojima se ističe gostovanje u Sarajevu marta 1988. godine, na kojem su izvedene kompozicije Vivaldija, Baha, Despića i Šostakovića. Solističke deonice tumačili su violinisti Lidija Peno i Nikola Stanković i pijanistkinja Rita Kinka (Pervan, 1988).

Ansambl je u ovom periodu nastavio intenziviranje saradnje sa inostranim solistima, te je u Sali fresaka Galerije Matice srpske nastupio 31. marta 1988. godine, sa gostujućim solistom iz SAD, violončelistom Majklom Flaksmenom (Michael Flaxman). Na programu su bila dela Hendla (Georg Friedrich Handel), Bokerinija (Luigi Boccherini) i Šuberta (Franz Schubert).¹² Kasnije iste godine, „hladnoratovski“ balans je uspostavljen na koncertu održanom 24. novembra, kada je ansambl nastupao pod upravom gostujućeg dirigenta, Ilmara Lapinjša (Илмар Артурович Лапиньш) iz Sovjetskog saveza, dok su kao solisti sudelovali sopran Elvira Habibulina (Эльвира Хабибулина) iz iste zemlje i domaća flautistkinja Laura Levai Aksin. Na programu su bila ostvarenja Wolfganga Amadeusa Mocarta, kao i dve premijere – *Kantabile* za gudače Peterisa Vaska (Pēteris Vasks) i *Post tenebras lux* Miroslava Štatkovića.¹³ Lapinjš je bio dobro poznat dirigent novosadskoj publici budući da je nastupio sa Vojvođanskom filharmonijom na njenom prvom koncertu 22. 11. 1978. godine, te je i ovaj njegov nastup naišao na veoma dobar prijem kod novosadske publike, a Kamerni orkestar je kritika počela porebiti sa profesionalnim sastavima, hvaleći zrelost interpretacije i entuzijazam članova (Savković, 1988). Sa širenjem repertoara i mreže saradnika, ansambl je otpočeo i saradnju sa RTV Novi Sad, o čemu svedoči više dopisa u kojima se ugovara iznajmljivanje štimova i partitura, kao i instrumenata koje Akademija nije posedovala.¹⁴

Pored ovih značajnih koncertnih dometa, Kamerni orkestar je nastavio i sa praksom nastupa u okviru diplomskih koncerata studenata Akademije, gde su njegovi članovi imali prilike da se upoznaju sa različitim ostvarenjima solističke koncertantne

11 Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 17. 12. 1987, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

12 Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 31. 3. 1988, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

13 Koncertni program „Kamerni orkestar Akademije umetnosti“, 24. 11. 1988, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

14 Dokument del. broj 06 66/67, 15.8.1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Dokument del. broj 06 66/48, 14.5.1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

literature u kojoj ova vrsta ansambla ima veoma prominentno mesto. Tako je na diplomskom koncertu klarinetiste Ištvana Vaštaga (István Vastag) 2. juna 1989. godine u sali gimnazije „Jovan Jovanović Zmaj“, orkestar nastupio u dve numere – Mocartovom *Koncertu za klarinet i orkestar u A duru*, KV 622 i Rosinijevom (Gioachino Rossini) delu *Introdukcija, tema i varijacije za klarinet i gudački orkestar*.¹⁵ Srođan program je izveden i na koncertu u okviru Novosadskih muzičkih svečanosti 1989. godine, sa solistima klarinetistom Nikolom Srđićem i violinistom Dejanom Bogdanovićem (Hložan, 1989a).

Jedan od značajnih događaja u ovom periodu u kojem je Kamerni orkestar AUNS imao velikog udela jeste *Koncertna akademija* koja je održana na Petrovaradinskoj tvrđavi 1989. godine, a koja je podrazumevala sedmodnevne koncertne aktivnosti i majstorske radionice (Hložan, 1989b).¹⁶ Pojedini sadržaji iz ove produkcije su predstavljeni i na koncertima u Subotici (Šimoković, 1989). Za potrebe gostovanja na Krfu iste godine, Kamerni orkestar je bio pripremio veoma opsežan i ambiciozan program, podeljen u dva segmenta. Svaki od njih se, takođe, može podeliti na još dva dela od kojih prvi čine dela starih majstora (Baha, Hedla, Bokerinija), dok se u drugom delu nalaze ostvarenja autora XX veka – Šostakovića, Britna (Benjamin Britten), Barbera (Samuel Barber) i Štatkica. Umetnički rukovodilac je bio Išvan Varga, a solistkinja Rita Kinka.¹⁷ Notni materijal za kompozicije Britna i Šostakovića je pozajmljen od Radio Televizije Vojvodina.¹⁸

Kao što je već pomenuto, određeni broj članova Kamernog orkestra je za vreme studiranja već nastupao sa Vojvođanskim filharmonijom, što potvrđuju i dokumenti u kojima se pravda njihovo odsustvo u Filharmoniji zbog obaveza prema Kamernom orkestru.¹⁹ Ansambl je 15. maja 1990. godine trebalo da nastupi u okviru Dana Novog Sada u Dortmundu u Nemačkoj, te je zbog toga predviđen veoma intenzivan raspored proba, kao i nastupi u Somboru (9. maja)²⁰ i Sremskim Karlovcima (11. maj).²¹ Na

15 Koncertni program “Diplomski koncert Išvan Vaštag, klarinet”, 2. 6. 1989, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

16 Koncertni program “Koncertna akademija”, Registar br. 172 (1986-1989), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

17 Koncertni program “Predlog za nastupe na festivalu na Krfu”, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

18 Dokument del. broj 06 66/1, 19.01.1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad;

19 Dokument del. broj 06 66/47, 10.5.1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

20 Dokument del. broj 06 66/44, 25.4.1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program “Somborske muzičke večeri”, 9. 5. 1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

21 Koncertni program “Kamerni orkestar Akademije umetnosti”, 11. 5. 1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

prvom koncertu solista je bio oboista Borislav Čičovački, dok je na drugom sa ansamblom nastupila gošća sa FMU iz Beograda, pijanistkinja Dragana Ignjatović. Orkestar je učestvovao i u programu obeležavanja 30 godina novosadskog Univerziteta i tom prilikom je izvedena *Kamerne simfonije* Dmitrija Šostakovića.²²

Značajno je istaći da je Akademiji umetnosti 27. 12. 1990. godine dodeljen Orden zasluga za narod sa srebrnim zracima, a prilikom dodele ovog visokog državnog priznanja nastupili su članovi Kamernog orkestra izvodeći dela Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский) i Mocarta sa solistkinjom Marinom Jašvili (Šojelevska, 1991). U ovom periodu je nastavljena Koncertna akademija na Petrovaradinskoj tvrđavi, na kojoj su, tada već prema tradiciji, prominentnu ulogu imali upravo članovi Kamernog orkestra.

Gotovo sve aktivnosti orkestra su tokom 1991. godine bile posvećene obeležavanju godišnjice Mocartove smrti. Kamerni orkestar Akademije umetnosti je veoma ambiciozno u martu, aprilu i maju realizovao tri vojvođanske turneje, održavši 12 koncerata u tri ciklusa pod nazivom „Mocart i XX vek.“ Programima koncerata su dominirale Mocartove kompozicije, uz po jedno ostvarenje savremenih autora, kao što su Hindemit (Paul Hindemith), Barber (Samuel Barber) i Britn (Benjamin Britten). U okviru ovih turneja, članovi ansambla su nastupili u Sremskoj Mitrovici (11. 3; 27. 5), Subotici (12. 3; 28. 5), Kikindi (13. 3; 1. 4), Somboru (3. 4), Beogradu (4. 4), Pančevu (29. 5) i Novom Sadu (14. 3; 2. 4; 5. 5). Kao solistkinje su nastupile Marina Jašvili i Galina Odinjc (Галина Одинец) iz SSSR-a (Hložan, 1991; Adamov, 1991a; 1991b).²³

Leto u kojem je počeo rat u Jugoslaviji, Kamerni orkestar je proveo radno, nastupajući 15. jula 1991. godine, u okviru manifestacije „Leto u Sinagogi“, sa solistom Dejanom Bogdanovićem (Mihalek, 1991). U najavi koncerta koji je održan 6. septembra 1991. godine, Kamerni orkestar Akademije umetnosti dodaje imenu i naziv *Camerata Academica*, a kao solisti sa ansamblom nastupaju naši muzičari na školovanju u Austriji, fagotista Žarko Perišić iz Salcburga i pijanistkinja Nataša Veljković iz Beča. Izvedena su dela Mocarta i Griga (Adamov, 1991c).²⁴ Međutim, ova promena u imenu, čini se, još uvek nije bila definitivna, te su nastupi 8., 10. i 13. novembra (Novi Sad, Beograd) ponovo najavljeni kao „koncert Kamernog orkestra Akademije umetnosti“ (Savković, 1991).²⁵ U toku 1992. godine, ansambl se definitivno opredeljuje za novo ime,

22 Koncertni program “30 godina Univerziteta”, 20. 6. 1990, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

23 Koncertni program “Mocart i XX vek - I”, 14. 3. 1991, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program “Mocart i XX vek - II”, 2. 4. 1991, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program “Mocart i XX vek - III”, 30. 5. 1991, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

24 Koncertni program “Leto u Sinagogi”, 6. 9. 1991, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

25 Koncertni program “Otvaranje ‘Mozart point’ festivala”, 8. 11. 1991, Registar br. 199 (1990-1991), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

nastavljujući svoje delovanje kao *Camerata Academica*, što je nedvosmisleno istaknuto u koncertnim programima koje je štampala Akademija.²⁶ Međutim, u promotivnim materijalima drugih institucija i koncertnih poslovnica očito je promena imena izazvala određenu zabunu, te je orkestar gotovo čitave 1992. godine najavljivan dvojako, kao Kamerni orkestar Akademije umetnosti i kao *Camerata Academica*.²⁷

Repertoarska politika

U ovom desetogodišnjem periodu vrlo intenzivnog razvoja Kamernog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu, moguće je uočiti izvesnu evolutivnu putanju u koncepciji koncertnih programa koja je u direktnoj vezi sa personalnim promenama i širenjem delatnosti ansambla (prilog 1). Naime, početkom osamdesetih godina, za vreme rukovodstva Lasla Horvata, repertoar ansambla je bio utemeljen u delima starih majstora i vezan za istorijski period nastanka simfonije (18. vek). Izbor ovih kompozicija je očito imao i edukativnu namenu, s obzirom na to da je reč o delima iz formativnih godina žanra, koja često imaju jasnu strukturu i svedenije interpretativne zahteve od „zrelih“ ostvarenja muzičkog klasicizma. U tom smislu, akcenat u tumačenju nije bio na dočaranju istorijskog konteksta, već na što preciznijoj interpretaciji notnog zapisa, te se može zaključiti da je funkcija ovih dela bila da „uvežbaju“ ansambl i stvore stabilnu izvođačku osnovu kod njegovih mladih članova.

Sa promenom u rukovodstvu sastava, međutim, nije došlo do reza ili radikalnih zaokreta u radu ansambla, već su postojeće osnove dodatno učvršćene i otpočelo se sa izgradnjom šire repertoarske osnove, koja bi uključivala više muzičkih sfera u kojima kamerni orkestri poput ovog imaju svoje mesto. Najpre je značajno pomenuti izvođenje koncertantne literature koja čini najveći deo programa ansambla i gotovo da nije bilo nastupa bez tačke sa solistom u pratnji orkestra. Ova strategija je rezultirala širenjem repertoara na ostvarenja koja se ređe nalaze na programima naših umetnika, upravo zbog nedostatka adekvatnog pratećeg ansambla, te je zahvaljujući ovoj praksi, Kamerni orkestar tumačio koncerte Baha, Vivaldija, Korelija, Mocarta, Bokerinija, Mendelsona i drugih.

26 Koncertni program „Camerata Academica“, 10. 12. 1992, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Camerata Academica“, 8. 4. 1993, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Camerata academica“, 12. 10. 1992, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Camerata Academica“, 14. 10. 1992, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad; Koncertni program „Camerata Academica“, 27. 12. 1992, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

27 Koncertni program „Kamerni ansambl Akademije umetnosti“, 15. 10. 1992, Registrar br. 230 (1992-1993), Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.

Jedan od najznačajnijih aspekata u radu većine ansambala tokom dvadesetog veka (kao što su *Camerata Academica des Mozarteums Salzburg* ili *Camerata Bern* koji su po načinu delovanja imali sličnosti sa Kamernim orkestrom Akademije umetnosti) bilo je (premijerno) izvođenje kompozicija savremenih autora,²⁸ te je Kamerni orkestar nastojao da se i na ovaj način približi profesionalnim uzorima, izvodeći ostvarenja Peterisa Vasksa, Miroslava Štatkovića i Dejana Despića. Pored ovih ostvarenja, u značajnom broju koncertnih programa može se primetiti da su odabrana dela nastala u periodu 17. ili 18. veka uz kompozicije iz XX veka. Najređe su na repertoaru bila ostvarenja romantizma, što je kuriozitet koji se može razumeti i kao neoklasično usmerenje izvođačke poetike ansambla.

Međutim, to ne treba doslovno shvatiti, s obzirom na to da je fleksibilnost u programskoj koncepciji omogućavala članovima da se prilagode potrebama soliste ili teme koncerta, te su povremeno izvođena i ostvarenja iz 19. veka, poput dela Mendelsona i Griga. S tim u vezi, značajno je pomenuti da su programi često bili sastavljeni tako da odražavaju neku izvođačku ideju, a svakako najviše pažnje iz ovog aspekta privlače koncerti pod nazivom „Mocart i XX vek“, koji otkrivaju zrelu postmodernističku poetičku koncepciju, koja se zasniva na reinterpretaciji neoklasicizma uz direktno suočavanje sa njegovim „klasičnim“ uzorom.

Odnos kritike prema radu ansambla

Novosadska glasila su često pisala o nastupima Kamernog orkestra i najveći deo mišljenja i zapažanja o njihovim nastupima se može smatrati pohvalnim, naročito u početku kada je trebalo podržati mladi ansambl u njegovim nastojanjima i ohrabriti entuzijazam muzičara. Tekstovi su najčešće zasnovani da iznošenju detalja u vezi sa koncertnim programom i interpretacijom, uz povremene osvrte na značajne momente iz biografije solista, naročito ako je o inostranim gostima reč. Uglavnom su se pohvale odnosile na posvećenost muzičara i uspešno savladavanje materijalnih i tehničkih prepreka, dok su povremeno, povodom značajnijih nastupa, iznošeni stavovi o načinima tumačenja dela na repertoaru (Adamov, 1987b, Mihalek, 1991) u člancima većeg obima. Međutim, to ne znači da su slabosti ansambla prošle nezapaženo i autori napisa su pored generalno optimističnog i motivišućeg „tona“ kritike, uspevali da na delikatan način navedu i izvođačke aspekte kojima bi se ansambl mogao dodatno posvetiti. Pored toga, kritika je naročito bila (dobronamerno) oštra prema mladim solistima, čije su interpretacije poređene sa tumačenjima znatno iskusnijih (inostranih) kolega, te se može reći da je njihov sud zasnovan na izuzetno visokim očekivanjima koja su imali

28 Više o odabiru repertoara kamernih ansambala u Sacks, 2016.

od „zvezda u usponu“.²⁹ Napise o Kamernom orkestru u novosadskim glasilima su najčešće pisali Marija Adamov, Boris Hložan i Dušan Mihalek, a prikazi koncerata ovog ansambla su redovno objavljivani u dnevnom listu „Dnevnik“, uz povremene osvrte u „Politici“, studentskom časopisu „Glas univerziteta“ i sarajevskom „Oslobođenju“.

Zaključak

Može se primetiti da je Kamerni orkestar Akademije umetnosti prešao veoma uzbudljiv put tokom ove dekade (1982-1992), krećući od uloge „saradnika u nastavi“ zasnovanog na entuzijazmu pojedinca, preko godina traganja za stabilnim institucionalnim i programskim osloncem, sve do pozicije savremenog kamernog ansambla čiji se nastupi i delatnost mogu porediti sa srodnim mnogo čuvenijim evropskim uzorima. Orkestar je u ovom periodu održao više od 40 koncerata (tačan broj je teško ustanoviti, budući da nisu svi nastupi bili jednakog značaja, te nisu zavedeni u arhivi ili su pomenuti sa nepotpunim informacijama, kao što su gostovanja prilikom proslava godišnjica, javnih časova i ispita, akademskih i gradskih svečanosti itd.), gostujući u desetak gradova, a među solistima i dirigentima smenjivali su se eminentni gosti iz SAD-a, SSSR-a, evropskih zemalja, Beograda i neposrednog okruženja. Time je ansambl stekao veliki ugled među profesionalnom i širom publikom u regionu, delujući i kao platforma sa koje je publika imala prilike da se upozna sa novim, uglavnom mladim umetnicima i otkrije načine interpretacije klasičnog repertoara iz ugla prilagođenom aktuelnom trenutku i u skladu sa savremenim svetskim stremljenjima. Iako ovaj put nije prekinut 1992. godine, Kamerni orkestar je u novu i nažalost, tragičnu, istorijsku epohu na ovim prostorima, krenuo sa ništa manjim entuzijazmom i pod novim imenom Camerata Academica, uspevajući da se još nekoliko godina odupre krajnje nepovoljnoj kulturnoj klimi u zemlji, te privremeno prestaje sa radom 1999. godine sa početkom bombardovanja. Imajući u vidu znatno izmenjene društvene okolnosti nakon 1992. godine, aktivnosti orkestra u ovom periodu je potrebno obraditi u posebnom tekstu koji bi uvažavao istorijske specifičnosti tog perioda.

29 Tako se kao redak primer negativne kritike upućene nekom od solista koji su nastupali sa ansamblom mogu navesti dva napisa koja se odnose na nastupe sa pijanistkinjom Ritom Kinkom. Na koncertu u Novom Sadu, autorka kritike je primetila previše slobodno tumačenje, a istoj solistkinji je na gostovanju u Sarajevu zamereno s jedne strane previše romantičarsko tumačenje drugog stava Bahovog koncerta u d-molu, a sa druge, ponašanje tokom koncerta, budući da nije pozvala članove orkestra da ustanu tokom aplauza, već se poklonila sama i odsvirala bis kao da je reč o njenom solističkom koncertu (Pervan, 1988).

REFERENCE:

1. Aaron M. Sacks. 2016. „A Comparative History and the Importance of Chamber Music“, *Capstone Projects and Master's Theses*. 542. https://digitalcommons.csumb.edu/caps_thes/542 (pristupljeno 3. 3. 2019)
2. Adamov, Marija. 1987a. „Novosadski solisti,“ *Dnevnik*, 3. 3. ³⁰
3. Adamov, Marija. 1987b. „Pod rukom iskonskog umetnika“, *Dnevnik*, 7. 7, str. 9.
4. Adamov, Marija. 1991a. „Obilje Mocartove muzike,“ *Dnevnik*, 21. 3.
5. Adamov, Marija. 1991b. „Neosporan uspon,“ *Dnevnik*, 19. 9.
6. Adamov, Marija. 1991c. „Nova potvrda vrednosti,“ *Dnevnik*, 20. 11.
7. Hložan, Boris. 1989a. „Počinju Novosadske muzičke svečanosti,“ *Dnevnik*, 28. 3, str. 14.
8. Hložan, Boris. 1989b. „Koncert festivalskog orkestra,“ *Dnevnik*, 1. 9.
9. Hložan, Boris. 1991. „Koneerti posvećeni Mocartu,“ *Dnevnik*, 12. 3
10. Mihalek, Dušan. 1991. „Akademci u Sinagogi,“ *Dnevnik*, 18. 7.
11. Pandi, Oskar. 1977. „Vatromet gudačkog zvuka,“ *Dnevnik*, 6. 4.
12. Pervan, Divna. 1988. „Umjetnička disciplinovanost,“ *Oslobodenje*, 4. 3.
13. Registar broj 133 (1975-1985), „Muzički odsek – članci, ispiti, koncerti“, Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.
14. Registar broj 172 (1986-1989), „Muzički odsek – članci, ispiti, koncerti“, Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.
15. Registar broj 199 (1990-1991), „Muzički odsek – članci, ispiti, koncerti“, Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.
16. Registar broj 230 (1992-1993), „Muzički odsek – članci, ispiti, koncerti“, Arhiv Akademije umetnosti Novi Sad.
17. Savković, N. 1988. „Akademci za ponos,“ *Dnevnik*, 2. 4.
18. Savković, N. 1991. „Koncert dva orkestra,“ *Dnevnik*, 7. 11, str. 18.
19. Simin, N. 1983. „Profesionalno i vrhunsko muziciranje,“ *Dnevnik*, 28. 1.
20. Šimoković, M. 1989. „U Subotici i Novom Sadu letnja koncertna akademija,“ *Dnevnik*, 14. 7.
21. Šojlevska, Sanja. 1991. „Visoko priznanje povod za koncert,“ *Glas univerziteta* br. 1. <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/> (pristupljeno 19. 5. 2019)

³⁰ Budući da se navedeni članci nalaze u Arhivi akademije kao isečci iz dnevnih novina, podaci o broju strane na kojoj je članak objavljen u većini slučajeva nisu dostupni.

Prilog 1: Koncertni programi značajnijih nastupa Kamernog orkestra Akademije umetnosti

27. 5. 1982. dir. Laslo Horvat, solista Zoran Stojanović, violina

T. Albinoni – Sinfonia a 4

A. Vivaldi – Sinfonia no. 1

J. S. Bah – Koncert za violinu i orkestar u E-duru

15. 12. 1982. dir. Laslo Horvat, solisti Pavel Vernjikov, violina, Konstantin Bogino, klavir

A. Vivaldi – Sinfonia no. 1

T. Albinoni – Sinfonia a 4

L. Sokorčević – Sinfonia no 6

V A. Mocart – Divertmento u F-duru

F. Mendelson – Koncert za violinu, klavir i gudački orkestar u d-molu

22. 10. 1985, koncert povodom dana Oslobođenja Novog Sada

19. 2. 1987. dir. Ištvan Varga, solisti Rita Kinka

A. Koreli – Končerto grosso opus 6 broj 8

J. S. Bah – Koncert za klavir i orkestar broj 1 u d-molu

D. Šostaković – Kamerna simfonija opus 110

27. 4. 1987. dir. Genadij Čerkasov (SSSR), solisti Aljona Coj (SSSR), Dejan Bogdanović (violina)

J. S. Bach – Bradenburški koncert no 1

J. S. Bach – Koncert za dve violine i orkestar u d-molu

D. Šostaković – Kamerna simfonija opus 110

10. 6. 1987. dir. Ištvan Varga, solisti Jasmina Stančul Lazarević, klavir, Dejan Bogdanović, violina, Borislav Čičovački, oboja.

J. S. Bach – Koncert za violinu, obou i orkestar

W. A. Mocart – Koncert za klavir i orkestar u A-duru, KV 414

E. Grig – Svita za gudački orkestar „Iz vremena Holberga“

1. 7. 1987. dir. Ištvan Varga, solistkinja Marina Jašvili, violina

A. Vivaldi – Koncert broj 6 (L'esto armonico)

A. Vivaldi – Koncert za četiri violine u a molu (Nenad Vrbaški, Lidija Peno, Nikola Stanković, Robert Cekov)

A. Vivaldi – 4 koncerta „Godišnja doba“

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

17-23. 12. 1987. dir. Ištván Varga, solisti Lidija Peno, Nikola Stanković, violin, Borislav Čičovački, oboe

- A. Vivaldi – Simfonija no. 2 u G-duru
- B. Marčelo – Koncert za obou i orkestar u d-molu
- A. Vivaldi – Koncert za dve violine orkestar opus 3 broj 6
- O. Respigi – Antičke igre i arije

31. 3. 1988. dir. Ištván Varga, solista Michael Flaxman, violončelo, SAD

- G. F. Handel – Concerto grosso opus 6 no 4
- L. Bokerini – Koncert za violončelo i orkestar u B-duru
- F. Šubert – Kvintet u A-duru, op. post. 114

4. 3. 1988. Sarajevo, dir. Ištván Varga, solisti violinisti Lidija Peno i Nikola Stanković, Rita Kinka, klavir

- A. Vivaldi – Simfonija u Ge duru
- A. Vivaldi – Koncert za dve violine u a molu
- J. S. Bach – Koncert za klavir u de molu

24. 11. 1988. dir. Ilmar Lapinjš (SSSR), solisti: Elvira Habibulina, sopran i Laura Levai Aksin, flauta

- V. A. Mocart – Divertimento KV 334
- V. A. Mocart – Andante KV 315
- V. A. Mocart – Rondo KV 373
- V. A. Mocart – Arija Suzane iz opere „Figarova ženidba“
- V. A. Mocart – Aleluja iz moteta *Jubilate Exultate*
- Peteris Vasks – Cantabile per archi (jugoslovenska premijera)
- Miroslav Štakcić – Post tenebras lux

2. jun. 1989, dir. Ištván Varga, solista Ištván Vaštag, klarinet, diplomski koncert

- V. A. Mocart – Koncert za klarinet i orkestar u A-duru KV 622
- D. Rosini – Introdukcija, tema i varijacije

9. 5. 1990. dir. Ištván Varga solisti Borislav Čičovački, oboe

- G. F. Hendl – Končerto groso opus 6 no 4
- V. A. Mocart – Koncert za obou i orkestar KV 314
- D. Šostaković – Kamerna simfonija opus 110

11. 5. 1990. dir. Ištván Varga solisti Dragana Ignjatović, klavir

- G. F. Hendl – Končerto groso opus 6 no 4
- J. S. Bach – Koncert za klavir i orkestar broj 1 u d-molu

Miroslav Štatković – Post tenebras lux

D. Šostakovič – Kamerna simfonija opus 110

Maj. 1990. Predlog programa za koncerte na Krfu, dir. Ištvan Varga, solista Rita Kinka

G. F. Hendl – Končerto groso opus 6 no 4

J. S. Bah – Koncert za klavir i orkestar broj 1 u d-molu

Miroslav Štatković – Post tenebras lux

D. Šostakovič – Kamerna simfonija opus 110

J. S. Bah – Bradenburški koncert broj 3

L. Bokerini – Koncert broj 3 za violončelo i orkestar

S. Barber – Adađo

B. Britn – Simple symphony

11-14. 3. 1991. dir. Ištvan Varga i Marina Jašvili, solisti Marina Jašvili, violina i Galina Odinjc, viola

V. A. Mocart – Divertimento KV 138

V. A. Mocart – Koncert za violinu i orkestar KV 216

P. Hindemit – Žalobna muzika za violu i gudače

V. A. Mocart – Koncertanta simfonija za violinu, violu i orkestar KV 364

1-4. 4. 1991. dir. Ištvan Varga i Marina Jašvili, solisti Jasmina Stančul

V. A. Mocart – Divertimento KV 136

V. A. Mocart – Koncerti za klavir i orkestar KV 107, no. 1-3

S. Barber – Adađo

V. A. Mocart – Koncert za klavir i orkestar u A-duru KV 488

27-30. 5. 1991. dir. Ištvan Varga i Marina Jašvili, solisti Aleksandar Madžar, klavir, Lidija Stanković, klavir i Nikola Srđić, klarinet

V. A. Mocart – Koncert za klavir i orkestar KV 453

V. A. Mocart – Koncert za dva klavira i orkestar KV 365

V. A. Mocart – Koncert za klarinet i orkestar KV 622

B. Britn – Simple symphony opus 4

6. 9. 1991. dir. Ištvan Varga, solisti Žarko Perišić, fagot, Nataša Veljković, klavir

V. A. Mocart – Koncert za fagot i orkestar KV 191

V. A. Mocart – Koncert za klavir i orkestar KV 271

E. Grig – Lirske komadi iz opusa 68

V. A. Mocart – Simfonija u ge molu KV 550

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

8. 11. 1991. dir. Ištvan Varga (Mozart point festival)

V. A. Mocart – Simfonija u ge molu KV 550

Zajedno sa Kamernim orkestrom „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović, solista Marčela Krodeti (Marcella Crodetti, italija), klavir

V. A. Mocart – Koncert za klavir i orkestar KV 488

V. A. Mocart – *Serenata notturna* za dva orkestra KV 239

Prilog 2: Članovi orkestra od 1987. godine:

violine:

Dejan Bogdanović

Lidija Peno

Đorđe Pintor

Aleksandar Jančić

Nikola Stanković

Robert Cekos

viole:

Violeta Milojković

Dušica Polovina

violončela

Ištvan Varga

Sonja Dorgoska

kontrabas

Miloš Jeftić

Chamber Orchestra of the Academy of Arts in the 1982-1992 period³¹

Abstract: The paper will examine concert activities of the Chamber Orchestra of the Academy of Arts in Novi Sad in the period from 1982, when was the date of the first concert program in which the ensemble was announced under that name, until 1992, when the ensemble changed its name to Camerata Academica and continued to operate in new social circumstances. A large number of concerts and cooperation with foreign and national guest soloists testify to the extremely fertile period in the history of this ensemble, which provides insight into the details of the efforts for the institutional foundation of the orchestra, the organization of tours, the preparation of the repertoire and critical reception of the period. The research was conducted based on the material stored in the archives of the Academy of Arts and the writings from the daily newspapers of that time.

Keywords: Chamber Orchestra of the Academy of Arts, Camerata Academica, chamber music, Mozart

³¹ The paper is written as part of the project *Cultural Identities in Artistic Production of the University of Novi Sad Academy of Arts*, supported by the Secretariat for Higher Education and Scientific Research (No. 142-451-2101/2019-01); <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/>.

Monika Novaković
Muzikološki institut SANU
Univerzitet muzičke umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Srbija

UDC: 78.071.1:929 Simjanović Z.
791.636:78(497.1)
doi:10.5937/ZbAkUm1907120N
Pregledni rad

Balkan Ekspres miks Zorana Simjanovića: status pesme između arhivske i originalne muzike za film¹

Apstrakt: Cilj ovog rada jest teorijski pristup statusu pesme u filmu, koja može da se pronađe u prostoru između originalne i arhivske muzike za film. Studije slučaja uzete za ovaj rad predstavljaju neke od najpopularnijih filmova, a čijoj je popularnosti upravo doprinela pesma. Zoran Simjanović je napisao muziku za oba filma koja će biti predstavljena ovde, a čija će muzika biti podvrgnuta analizi, budući da je sačinjena najviše od pesama.

Ključne reči: Zoran Simjanović, filmska muzika, Balkan Ekspres, originalna i arhivska muzika za film, jugoslovenski film

Uvod

Balkan Ekspres je jugoslovenski film snimljen 1983. godine u režiji Branka Baletića. Nakon prvog, usledilo je snimanje drugog dela filma – *Balkan Ekspres 2*, 1988. godine, u režiji Predraga Antonijevića i Aleksandra Đorđevića. Pored filmova, nastali su i istoimena televizijska serija (produkcija RTS, scenario: Gordan Mihić, 1989) i mjuzikl (izveden 1990; nema više informacija o njemu). Filmovi pripadaju žanru komedije i žanru ratnih filmova. Muziku za film (seriju i mjuzikl) napisao je Zoran Simjanović (Beograd, 1946). Cilj ovog rada jeste da se, kroz analizu muzike navedena dva filma i uvid u istraživanja stranih i domaćih autora koji su se bavili teorijom filmske muzike, sagleda na koji način komponovana muzika za film, sačinjena od pevanih numera, doprinosi celini dva kulturna ostvarenja jugoslovenske kinematografije, te kako se ona prilagođava radnji i kontekstu ratnog vremena u koje je problematika filmova smeštena. U fokusu rada biće pesma kao referentna tačka za rekonstruisanje popularne muzike pred početak Drugog svetskog rata.

¹ Tekst predstavlja revidiran diplomski rad sa osnovnih studija koji je odbranjen na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 2016. godine pod mentorstvom red. prof. dr. Vesne Mikić. Izmene na tekstu i dopune izvršene su u okviru projekta 177004 – *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Metod istraživanja

Zbog nedostatka notnog materijala, analiza i zapažanja bazirana su na slušanju muzičkih numera uz gledanje filmova² (Ćirić, 2013: 127–144) ali i komentarima samog kompozitora³. Polazište rada predstavljaju opšta istraživanja o filmskoj muzici autora čije će stavove predstaviti u daljem tekstu. Kao što je već rečeno, komponovanu muziku *Balkan Ekspres* zapravo čine pesme ili adaptacije arhivske muzike i kao takva je zastupljena u oba filma.⁴

Značaj pesme u filmu

Vartkes Baronijan u svojoj knjizi *Muzika kao primenjena umetnost* (1981) ističe sledeće: „Zvuk je obavezna dimenzija slike, koju gledalac prima tako prirodno da je ne primećuje sve do trenutka prekida tona, pošto zvuk i muzika dopunjaju sliku tako da je njihovo prisustvo neprimetno, ali je odsustvo upadljivo“ (Baronijan, 1981: 49). Rodžer Hikman (Roger Hickman) navodi da se muzika, u mnogim filmovima, javlja tokom uvodne i odjavne špice, pružajući muzički okvir za film u celini, te da, između ostalog, muzika može da ispunji nekoliko funkcija: da skrene pažnju publici na početak filma; da nas upozna sa dominantnom muzičkom temom celog filma; da predstavi nekoliko muzičkih tema koje ćemo čuti u filmu; da uspostavi ambijent filma (Hickman, 2006: 36). Dalje, „u zvučnom filmu,“ navodi Baronijan, „pesma je od početka zauzela jedno od najvažnijih mesta koja su ga činila i direktno popularnim“ (Baronijan, 1981: 49). I Čeremuhi objašnjava:

„U filmu vrlo veliki uticaj pesme na gledaoca-slušaoca, jer on pesmu pre svega i najlakše usvaja i pamti. Ako je pesma dramaturški pravilno uklapljena u sadržaj i razvoj radnje, onda njen delovanje dostiže visoki stupanj. Zapamtivši pesmu, gledalac pamti i glavne momente sadržaja filma, pa jedno i drugo počinje nedeljivo egzistirati u ljudskom pamćenju. Tako film propagira pesmu, a pesma film. Pesma nesumnjivo zadržava tok radnje, jer glumac ne može u isto vreme da pева i deluje. Pesma raduje slušaoca i tako, premda se fabula zaustavlja za vreme trajanja pesme, ipak ne gubi ništa od svog naponu. Gledalac ne povezuje pesmu samo sa sadržajem,

2 Na ovakav način postupila je i Marija Ćirić, pisavši svoj tekst *Music as word: Film music – superlibretto?* Izveden iz njene doktorske disertacije u kome *Balkan Ekspres* nije detaljnije sagledan.

3 Komentari predstavljaju izvedene segmente iz nekoliko razgovora, ali i korespondencije sa kompozitorom tokom proleća 2016. godine. Zahvaljujem se ovom prilikom kompozitoru na ljubaznosti i voljnosti da uputi moje istraživanje u pravom smeru.

4 Maja Vasiljević navodi da je Simjanović mišljenja da njegova muzika ne treba da se koristi van filma, a jedina medijska prezentacija van filma jeste edicija na kompakt diskovima koju je sam sačinio (Vasiljević, 2016: 99), kojom sam se ja služila prilikom pisanja ovog rada.

već sa slikama filma uopšte. On pamti oblik, gestikulaciju, manire i poze lica koje izvodi pesmu, kao i događaje, koji se u taj čas zbivaju. Pesma j uvek povezana sa nekom epizodom, kojoj po sadržaju odgovara. Život, koji se odvija na platnu, daje povod pesmi“ (Čeremuhić, 1949: 159, 162–164).

U praktičnom zaključku svoje knjige *Primenjena muzika* (1996), Zoran Simjanović objašnjava da „glavni junak može da svira neki instrument koji bi ga karakterisao, a samim tim bi i odredio vrstu ili stil muzike koja bi se koristila u filmu“ (Simjanović, 1996: 264). Potom govori o tome da je „prva muzika obično najavna špica“, jer nam ukazuje na karakter filma, te da u „žanrovskim filmovima sa muzikom za špicu publike prepoznaje film, pa čak i kakav će film biti“ (Simjanović, 1996: 265). Pored rečenog, autor objašnjava:

„Glavna tema ili lajtmotiv koji smo nasledili od romantičara je veoma korisna stvar za film, jer nam ukazuje na emotivna stanja junaka ili više junaka. Moguće je da u filmu postoji i više lajtmotiva, ali u svakom slučaju ne treba preterivati jer današnji film nije nemi film kome trebaju razna muzička objašnjenja. U principu, tema filma određuje i melodiku i orkestraciju. Muzika može da odredi i naciju i starost i karakter određenog lika, kao i stanje u kome se taj lik nalazi“ (Simjanović, 1996: 266).

Hikman navodi da filmska muzika može da bude originalna, ali i arhivska. Originalna muzika, kako sam pojam implicira, jeste muzika pisana za određeni film, dok se arhivska muzika sastoji od već postojeće muzike. Ona može da bude aranžirana ili adaptirana za potrebe novog filma. Aranžman, kada je u pitanju filmska muzika, znači pozajmicu melodije iz originalnog izvora i kompozitorovo prilagođavanje melodije novom kontekstu, dok adaptacija podrazumeva pozajmicu pasaža, dakle i melodije i pratnje (Hickman, 2006: 38). Kada se govori o lajtmotivima koje vezujemo za osobe, predmet, ideju ili element priče, treba ukazati na upotrebu termina, budući da se, u filmovima, ne može svaka muzička ideja olako imenovati lajtmotivom. Pre toga, Hikman savetuje da se sagleda odnos između muzičkog i vizuelnog aspekta filma (Hickman, 2006: 43). Melodija je, prema rečima R.F.Suna (R.F.Sun) najčešća komponenta koju teoretičari filmske muzike podvrgavaju estetskoj analizi, zato što može da identificuje određene likove i ima lajtmotivski kvalitet u određenim situacijama u filmu. Osim toga, ističe da, čak i ako publika zaboravi film, ne zaboravlja njegove muzičke komponente (Sun, 1979: 218). Takav je slučaj i sa *Balkan Ekspresom*, kao što ćemo kasnije videti.

Važno je imati u vidu još jedan detalj. Roj Prendergast (Roy M. Prendergast) ukazuje na problem *stilske integracije*, koji nastaje kada kompozitor mora da koristi arhivsku muziku koja je neophodna za dočaravanje atmosfere i kao rešenje tog problema savetuje kompozitoru da aranžira arhivske numere kako bi bile u skladu sa

njegovom originalnom komponovanom muzikom (Prendergast, 1977: 201–202). Ovo će biti slučaj sa Simjanovićevim postupcima u oba filma imajući u vidu da su narativna priroda filmova i vreme radnje zahtevala takva rešenja.

Ivan Uzelac u svom doktorskom umetničkom projektu navodi da se dijegetsko na filmu odnosi na svet koji likovi doživljavaju i susreću, narativni prostor koji podrazumeva sve elemente priče bez obzira da li su prisutni ili se posredno zna za njihovo postojanje i objašnjava da je dijegetska muzika ona koja dolazi iz nekog zvučnog izvora prisutnog u sceni (na primer sa radija, ili ulični orkestar svira), što će reći, svi elementi koji pripadaju filmskom narativu jesu dijegetski elementi (Uzelac, 2015: 20). Sa druge strane, Mišel Šion (Michel Chion) u svojoj knjizi *Audiovizija* govori i o *nedijegetskom zvuku* – zvuku koji ne pripada realnosti filma i koji likovi sami ne mogu da čuju (Chion, 1994: 73).

Upravo su razmatranja ovih autora moja polazišta za analizu upotrebe muzike na filmu. Parametri kojih će se držati prilikom analize muzike za filmove *Balkan Ekspres* i *Balkan Ekspres 2* su funkcija muzike u filmu, potom uloga tištine, lajtmotivika i ono što Ben Vinters (Ben Winters) naziva pozadinskom muzikom⁵ (Winters, 2010: 243). Pažnju će posvetiti i pojmovima nedijegetskog i dijeetskog zvuka koje će u radu upotrebljavati kao termine *nedijegetska* i *dijeetska muzika*.

„Balkan Ekspres“ i „Balkan Ekspres 2“

Prvi film nas upoznaje sa grupom varalica koja čini muzički sastav *Balkan Ekspres* i pokušava da preživi prve mesece nemačke okupacije Jugoslavije. Spletom okolnosti, akteri stalno upadaju u tragikomične situacije, pa i u tu da postanu pomagači partizanske diverzije i stalna meta pripadnika Gestapo policije. Glavni likovi prvog filma su: Popaj, Pik, Lili, Stojčić, Tetka, Kosta i Boško, dok se od pripadnika nemačke vojske najviše ističu likovi Kapetana Ditriha i Ernesta (ili Žutog).⁶ U drugom filmu se gore pomenutim likovima pridružuju kao protagonisti Danka i Dragoje Rajčević, dok se antagonistima pridružuju Major Langer, Agent i Pukovnik Libek. Bitno je pomenuti ideju vodilju za pisanje muzike za oba filma – Simjanović navodi „muziku između dva rata, bliže početku Drugog“ (Simjanović i Novaković; 1.4.2016). Takođe, navodi:

5 Termin predlaže Ben Vinters u svom razmatranju odnosa dijegetsko-nedijegetsko, uvodeći termin *ekstra-dijegetskog* ili *intra-dijegetskog*, sugerirajući time da *pozadinska muzika* može da igra konstitutivnu ulogu u oblikovanju našeg shvatanja dijegetskog.

6 Glumačka postava: Popaj (Dragan Nikolić), Pik (Bora Todorović), Lili (Tanja Bošković), Stojčić (Velimir Bata Životjinović), Tetka (Olivera Marković), Kosta (Branko Cvejić) i Boško (Gjoko Baletić), Kapetan Ditrih (Radko Polić) i Ernest (Bogdan Diklić). Postava se menja u drugom filmu – Popaj (Aleksandar Berček), Lili (Anica Dobra), Boško (Milan Štrlijić), Danka (Ena Begović), Dragoje Rajčević (Žika Milenković), Major Langer (Vojislav Brajović), Agent (Dragomir Čumić) i Pukovnik Libek (Miodrag Radovanović).

„Prvi *Balkan Ekspres* rađen je kao klasičan srpski film pred rat. U većini provincijskih gradova postojali su orkestri sa violinom, harmonikom, tubom, klavirom i možda bubnjem. Tri harmonike su takođe veoma popularne, jer mogu da se nose i začas imamo muziku za igru. Drugi *Balkan Ekspres* koji je u scenariju imao i *Salon Marlen* u kom se stalno svira približio se Americi, pod uticajem američke muzike. U Beogradu već tad postoje džez orkestri i taj uticaj je osnovni“ (Simjanović i Novaković; 1.4.2016).

U tabeli koja sledi popisane su numere/pesme koje je Zoran Simjanović komponovao za filmove:

<i>Balkan Ekspres</i>	<i>Balkan Ekspres 2</i>
1. Balkan bugi (instrumentalna numera)	1. Balkan bugi (instrumentalna numera)
2. Dukat	2. Ide veče (instrumentalna numera)
3. Daleke jecaju zvezde/Poslednji tango	3. Sva moja lutanja
4. Maramica markizet	4. Kad bi sreća znala (instrumentalna numera)
5. Lilijana Lili	5. Ta tvoja mund harmonika
6. Ja žudim (instrumentalno)	6. Daleke jecaju zvezde/Poslednji tango
7. Balkan bluz	

**Tabela 1. Pesme iz filmova *Balkan Ekspres* i *Balkan Ekspres 2*
(zapisane prema redosledu pojavljivanja)**

Pored navedenih pesama, u filmovima se javljaju i drugi muzički sadržaji koji nisu tvorevina Zorana Simjanovića, kao na primer, šlager *Ne brini majčice mila*, poznat i kao *Pesma za bor* (Trebešanin, 2016),⁷ koju je napisao Aleksandar Đukić (*Antologija srpske popularne pesme*, 2010: 23). Tako, pored originalnih pesama i jednog šlagera, u prvom filmu su prisutne i numere arhivske muzike *Igrale se delije nasred zemlje Srbije*; *Die Fahne Hoch, Lili Marleen*; *Ti si bol srca mog* i originalna tema iz crtanog filma *Mornar Popaj*. Zatim, u drugom filmu čujemo i *Das Deutschländlied, Po šumama i gorama*, potom i *Knock on Wood* iz filma *Kazablanka* (*Casablanca*, 1942 – muzika Maks Štajner [Max Steiner]). Funkcija i vid pojavnosti originalnih sadržaja biće objašnjeni u daljem toku rada, dok se arhivski sadržaji nalaze u prilogu rada.

7 <http://www.politika.rs/scc/clanak/194512/Pozoriste-u-okupiranoj-Srbiji>

Balkan bugi. U uvodnoj špici najpre čujemo pisak lokomotive i zvuk domaćih životinja na livadi. Sam pisak lokomotive može da se shvati kao značajan signal, jer predstavlja aluziju na nepostojeći voz u naslovu filma. Mi vidimo u uvodnoj špici lokomotivu, ali ne znamo gde ona ide i koje je njen finalno odredište. Takođe, možemo uporediti *Balkan Ekspres* i sa *Orijent Ekspresom*, zbog reference u nazivu. Nastupa prva numera – *Balkan bugi*, za tri usne harmonike. Prugom potom prolazi lokomotiva kojom putuju protagonisti (u pitanju je prva pojava Popaja, Lili, Stojčića, Koste i Pika). Ne znamo gde ih vodi, ali upoznajemo se sa likovima i njihovom pravom profesijom džeparoša.

Uvodna špica je ključan deo filma kao forme budući da na početku, kako je Kopland (Aaron Copland) objasnio, „stvara ubedljivu atmosferu određenog vremena i mesta.“⁸ (Copland, 1949) Ovo je, kao što sam navela, potvrđio i sam kompozitor, govorivši da je upravo uvodna špica ključan muzički momenat filma gde se najbolje susreću muzika i njegov sadržaj, jer „od početka smešta radnju filma i karakter. Kasnije sve numere to dopunjaju kako muzikom tako i tekstom“ (Simjanović i Novaković; 1.4.2016). Mogli bismo da govorimo o temi *Balkan Bugi* kao lajt temi sastava *Balkan Ekspres* koji protagonisti formiraju u kasnijem toku filma. Osim toga, ova numera ima i potencijal za stvaranje ambivalentnih situacija, jer može da bude i komična, ali i strašna u zavisnosti od scene u kojoj se pojavljuje, a u čijem fokusu su glavni likovi – najčešće se javlja nakon naizgled bezizlaznih situacija, te se tako podvlače njihove kolektivne karakterne crte. Numera *Balkan Bugi* javlja se u većini slučaja nedijegetski. U prvom filmu izvodi je trio usnih harmonika u restoranu *Bel Epok*. Tu je prisutna i kao pozadinska muzika koju drugi likovi čuju zbog čega možemo, u slučaju te scene, da je svrstamo u dijegetsku.

U drugom filmu, javlja se dijegetski dva puta i to oba puta u novom restoranu/ kupleraju *Salon Marlen*, u izvođenju protagonista. Numera se izvodi u aranžmanu za novi ansambl – likovi sviraju sledeće instrumente: Tetka svira klavir, Pik kontrabas, Popaj saksofon, Boško bubnjeve i Stojčić trubu. Takođe je prisutna improvizacija, te nadmetanje saksofona i trube. Drugi put, Popaj, Pik i Stojčić izvode numeru na usnim harmonikama. *Balkan Bugi* ima daleko veći značaj u drugom filmu gde je smešten u funkciji oživljavanja likova. Gledaoci na kraju prvog filma ne znaju da su likovi živi, međutim, u drugom filmu, nakon početne scene, lajtmotivski se obrađuje melodija numere i stoji uz pojavu svakog poznatog lika. I muzika i likovi su nešto što

⁸ Elementi koji nama kao gledaocima otkrivaju kontekst vremena jesu lokomotiva (kao prikaz tehnologije tog vremena), kostimografija likova među kojima su i vojna lica (način oblačenja koji je bio zastupljen u međuratno vreme, čak bliže početku Drugog svetskog rata što vidimo i po uniformama vojnih lica), instrumentalni sastav na kom je izvedena muzika uvodne špice (usne harmonike koje su danas u manjoj meri zastupljene u popularnoj muzici) i drugi elementi.

je gledaocima poznato, te se tako stvara jedinstvo slike i zvuka. Ipak, lajtmotivski se meša i sa elementima numere *Daleke jecaju zvezde/Poslednji tango*, te se tako javlja u vezi sa Kapetanom Ditrhom i Lili, odnosno njihovom romansom, kao na primer, kada u drugom filmu Kapetan Ditrh veruje da je ona mrtva; kada posmatra njenu fotografiju pre nego što počne da ih traži kako bi ih priveo nadređenima itd.

Dukat. Numera se javlja tri puta dijegetski u prvom filmu, kao lajt-tema Lili, budući da je ona izvodi, prvi put prvu strofu numere u sceni u kolima, kao kritiku Stojčićevog naivnog ubedjenja (pa i njegove narcističke karakterne crte), da njegovi profesionalni postupci neće imati posledice po njega. Zatim, peva je kada se ona, Popaj i Pik upute u Staru Varoš – ona peva dok oni izvode pratnju na usnim harmonikama. Treći put, javlja se u restoranu *Bel Epok* u aranžmanu za violinu, harmoniku, tubu, klavir i prateće vokale, kada sastav protagonista postaje aktivan u muzičkom smislu i izvodi numere umesto drugih likova izvođača.

Daleke jecaju zvezde/Poslednji tango. Elementi ove numere pojavljuju se najčešće lajtmotivski u prvom filmu, a u vezi sa likovima Popaja i Pika. Spomenuto je da se ova numera javlja u drugom filmu u vezi sa Kapetanom Ditrhom i Lili, ali u kombinaciji sa motivima *Balkan Bugija*, u funkciji reminiscencije na ono što je viđeno u prvom filmu. U svakom slučaju, javlja se instrumentalno (na usnim harmonikama – odlomak koji bi inače pratili stihovi *Daleke jecaju zvezde, mio se gasi sjaj, srce mi već dugo sluti, svemu će doći kraj...* da je u pitanju scena u kojoj se numera peva) prvi put u hotelu *Bristol* u kome su odseli protagonisti. Ovo bi bila druga najvažnija numera (posle numere uvodne špice), budući da nagoveštava kasnije raspoloženje filma kada se otkrije da je rat počeo.

Primer je sledeći: Jutro posle odsedanja u hotelu, Popaj govori Piku: „Pazi koliko sveta na ulici, stiglo proleće.“ To ide u prilog tome da je sam početak rata okidač za pravu radnju filma, dok su dosadašnji događaji imali funkciju uveloda. Javlja se motiv od četiri akorda na usnoj harmonici (izvedenih iz numere), kada Popaj shvati da su ga kolege napustile i pokrale. U kontekstu primene lajtmotivskog rada, navedeni motiv na usnoj harmonici može da se shvati ne samo kao lajtmotiv Popaja, već i kao lajtmotiv Pika zato što se pojavljuje uz njih kao duo, naročito u komičnim situacijama.

Simjanović ističe da je „to način da se stvari povežu lajtmotivom, melodijskim ili praćenim (bas usna harmonika)“ (Simjanović i Novaković; 1.4.2016.). Lajtmotiv je dat u dve varijante: a) harmonska progresija od četiri akorda na usnoj harmonici b) melodija numere sa ostinatnom kvartom kao pratnjom na bas usnoj harmonici. U samom tekstu pesme (koji je pisala Marina Tucaković), tačnije njenom refrenu, jasno je da više ništa neće biti isto. Sam početak rata promeniće mnoge stvari: „Daleke jecaju zvezde, mio se gasi sjaj, srce mi već dugo sluti, svemu će doći kraj...“.

Numera je najviše zastupljena nedijegetski. U prvom filmu je protagonisti izvode dva puta, prvi put nakon bega iz magacina koji su pokušali da opljačkaju, a

zatim na samoj večeri u *Bel Epoku*, pre nego što lokal eksplodira. U drugom filmu se takođe javlja dva puta, prvi put kada je protagonisti izvode na brodu Majora Langera u aranžmanu za gitaru (Stojčić), harmoniku (Tetka), saksofon (Popaj), kontrabas (Pik) i udaraljke (Kosta). Drugi put je izvode Lili i Danka, koje prati Popaj na saksofonu, Pik na kontrabasu, Tetka na klaviru i Kosta za bubnjevima.

Maramica Markizet i Lilijana Lili. Obe numere peva Toma Zdravković u prvom *Balkan Ekspresu*, u ulozi glumca pevača, naigranci i večeri u restoranu *Bel Epok*, a uz pratnju harmonike, violine, tube i klavira. Imaju šlagerski kvalitet.

Sva moja lutanja. Najprezentativniji je primer pesme napisane lajtmotivski za lika, ali i kao simbol odnosa između dva lika. Naime, ovo je lajt-tema Danke i njene ljubavi prema Popaju. Interesantno je što se samo jednom javlja u *Salonu Marlen*, kada je Danka peva, prateći sebe na klaviru. Izvođenje je najpre u funkciji predstavljanja lika gledaocima. Prelaz između scena savršeno je nadovezan u muzičkom smislu – najpre numera nedijegečki prati scenu šetnje Danke i Popaja, a zatim se u (instrumentalnom) izvođenju Popaja u *Salonu Marlen* na saksofonu transformiše u dijegečku muziku koju čuju svi likovi. Poslednji put numeru čujemo nedijegečki, u pratnji scene Dankine smrti u Popajevom naručju. Pesma unosi i novu dimenziju i priču koja nije postojala u prvom filmu.

Ta tvoja mund harmonika. U pitanju je pesma iz drugog filma, u izvođenju Popaja, Lili i Danke, a uz pratnju usne harmonike, kontrabasa, klavira i bubnjeva.

Ja žudim, Ide veče i Kad bi sreća znala. Navedene numere se javljaju isključivo instrumentalno, iako postoje i njihove verzije sa tekstom: numera *Ja žudim* je iz prvog filma, dok su druge dve izložene u drugom filmu. Dok je prva numera izuzetno šlagerskog karaktera bez obzira na odsustvo teksta, improvizacioni muzički momenti su više zastupljeni u instrumentalno izvođenim numerama drugog filma budući da je, kako je i sam kompozitor istakao, prisutna inspiracija američkom muzikom.

Balkan bluz je instrumentalna numera koja zaokružuje prvi film u odjavnoj špici i predstavlja varijantu *Balkan Bugija*. Ne najavljuje pojavu američkog lika (pilota Džimija) u drugom filmu, već zaokružuje celinu filma, budući da još uvek ne znamo da će likovi oživeti u drugom filmu.

Muzika ima razvoj sopstvenog narativa – prisutne su reference na usne harmonike *Balkan Bugija*, izvedene iz atmosfere prvog filma u kome je još uvek raspoloženje bilo vedro. Postupno se, u skladu sa dramaturgijom filma, muzika kreće ka mračnijem raspoloženju, stoga se prvi film zaokružuje numerom *Balkan Bluz* – žanrovskim preznačenjem teme stekli smo blisku vezu između muzičkog i dramaturškog aspekta filma. To se najbolje vidi u zadnjim scenama filma kada likovi ginu, te u tom smislu imamo preznačenje od sreće do tuge u kojoj značajnu ulogu igra usna harmonika kao instrument koji predstavlja simbol protagonista *Balkan Ekspresa* i koja se zvučno poigrava sa osećanjima gledaoca u zavisnosti od situacije koja se dešava na platnu. Oni

su u prvom filmu bili samo džeparoši, dok se u drugom filmu transformišu u dvostrukе špijune, saradnike i oslobođioca i okupatora radi svog opstanka.

Arhivska muzika

Arhivska muzika javlja se u originalu ili u aranžmanu kako bi se, uz originalne numere, što bolje dočarao duh tog vremena. Aranžirani segmenti prilagođeni su originalnoj muzici, te tako imamo, u muzičkom smislu, utisak da su originalne numere nastale u isto vreme kada i arhivske. U prilogu rada date su beleške o arhivskim numerama poređanim prema redosledu pojavljivanja. Sledi komentar o pojавама i funkcionalnosti izabranih arhivskih numera.

Balkan Ekspres	Balkan Ekspres 2
1. Igrale se delije nasred zemlje Srbije	1. citat iz <i>Revolucionarne etide</i> F. Šopena (F. Chopin)
2. Die Fahne Hoch	2. Das Deutschlandlied
3. Lili Marleen	3. Po šumama i gorama
4. Ti si bol srca mog	4. Knock on Wood iz filma <i>Casablanca</i> (1942)
5. Originalna tema crtanog filma <i>Mornar Popaj</i>	

Tabela 2. Arhivska muzika iz filmova *Balkan Ekspres* i *Balkan Ekspres 2* (numere zapisane prema redosledu pojavljivanja)

Numere *Die Fahne Hoch* iz prvog i *Das Deutschlandlied* iz drugog filma muzički ilustruju okupacione snage, budući da su himna nacističke partije i nemačka himna simbol jedne sile. Kompozitor ih smešta u kontekst filma u originalnoj varijanti (*Die Fahne Hoch*), ali i aranžmanu (*Das Deutschlandlied*) „kako bi gledaocima ulio strah kada odvode protagoniste u nemačku komandu. Simbol je vojne sile protiv koje se bore i koje se plaše, tako da ima dvostruku ulogu“ (Simjanović i Novaković; 1.4.2016.). U sceni sukoba nemačkih vojnika i partizana u drugom filmu, dešava se i, uslovno rečeno, muzički sukob. Naime, aranžman nemačke himne smenjuje se sa aranžmanom partizanske pesme *Po šumama i gorama*.

Zanimljiva je i pojava originalne teme iz crtanog filma *Mornar Popaj* koju, tekstualno izmenjenu (Lea peva sledeći tekst: *Popaje, ti si lud, Lea te traži svuda po plaži, Popaje ti si lud...*) pevuši jevrejska devojčica Lea (Hajdana Baletić) Popaju.

U prvom filmu zastupljeno je nekoliko referenci na originalni lik Mornara Popaja. Dragan Nikolić je u svoju interpretaciju lika Popaja iz prvog *Balkan Ekspresa* uključio gestikulaciju i ponašanje karakteristično za crtanog lika – žmirkanje jednog oka i konstantno pučkanje lule. Komični faktor u prvom *Balkan Ekspresu* jeste i činjenica da Popaj na pijaci sa Pikom kupuje spanać – zaštitni znak crtanog lika mornara Popaja.

Knock on Wood je pozajmljena numera poznata gledaocima iz filma *Kazablanca* (*Casablanca*), snimljenog 1942. godine, a u režiji Majkla Kurtiza (Michael Curtiz). Funkcija numere smeštene u kontekst srpskog filma jeste poistovećivanje *Balkan Ekspresa 2* sa kultnim filmom iz američke kinematografije (Simjanović i Novaković; 1.4.2016). Kazablanca (grad u Maroku) često se spominje u scenariju drugog filma, te se numera (kada se protagonisti konačno domognu aviona i pobegnu) pojavljuje u okviru citirane scene iz originalnog filma – scene u kojoj Sem (Dooley Wilson) izvodi numeru dok Rik Blejn (Humphrey Bogart) posmatra dolazak gospodina Ferarija (Sydney Greenstreet). Mogu se podvući i druge paralele između *Balkan Ekspresa 2* i *Kazablanke*: vreme u kom je radnja smeštена je identično – u pitanju je 1941. godina. Stojčić u *Balkan Ekspresu 2* vodi popularni *Salon Marlen* u kom sastav *Balkan Ekspres* svira – on je takođe u oba filma nastupao kao muzičar, uz druge protagoniste – dok u *Kazablanki* Rik Blejn vodi popularni *Rick's Café Américain* – noćni klub i kazino. Oba lokala predstavljaju izuzetno važna mesta za radnju filmova. U drugom *Balkan Ekspresu* bilo je prisutno muzičko nadmetanje nemačke himne i partizanske pesme, dok se ono u *Kazablanki* odvija između pesme *Die Wacht am Rhein* i *Marseljeze* (*La Marseillaise*), francuske himne. Između ostalog, i sami završeci filmova mogu da se shvate kao paralele: protagonisti *Balkan Ekspresa* beže avionom, dok Rik Blejn u *Kazablanci* posmatra odlazak svoje voljene avionom.

Zaključak

Muzika pisana za filmove *Balkan Ekspres* i *Balkan Ekspres 2* predstavlja izuzetan primer jedinstva dramaturgije i muzike filmskog ostvarenja. Jedinstvo je postignuto primenom žanra pesme kao istaknutog elementa, te lajtmotivskim radom sa komponentama ili čak celim pesmama. Stilski integrisana arhivska muzika, uz originalnu muziku oslikava u potpunosti duh vremena u koje je radnja oba filma smeštена. Takođe, može se govoriti o evolutivnom razvoju muzike u bliskoj vezi sa dramaturgijom koja nas, poput onog nepostojećeg voza iz naslova filmova, vodi u nepoznato. Na osnovu oba filma, uz muziku Zorana Simjanovića, možemo zaključiti da filmska muzika itekako može da bude moćno sredstvo za zastupanje ljudi na margini, kakvi su bili protagonisti filmova koji se takođe razvijaju u njihovim narativima. Ukazano je i na reference iz filmova koje mogu poistovetiti njihove likove (Popaj) ili njih same u celosti sa drugim ostvarenjima iz kinematografije, bilo srpske, bilo opšte.

U smislu govora o preznačavanju muzike, ako se oba filma posmatraju kao celina, može se uočiti da muzika gledaocima ipak donosi srećan kraj i da je konačno odredište protagonista sigurno mesto. Otud zaključak da je filmska muzika veoma neophodan i dragocen element filma današnjice, koja, za razliku od funkcije koju ima u nemim filmovima kao podrška slici, u zvučnim filmovima ima funkciju podržavanja i isticanja njihovih dramaturških kvaliteta. Konačno, neke muzike žive i van filmskog platna – takav je slučaj i sa pesmama filmova *Balkan Ekspres*.

REFERENCE:

1. *Antologija srpske popularne pesme – Prva sveska: Vreme šlagera*, 2010. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
2. Baronijan, Vartkes. 1981. *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
3. Chion, Michel. 1994. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
4. Copland, Aaron. 1949. Film Music, The New York Times, November 6, 1949. http://puffin.creighton.edu/fapa/Bruce/0New%20Film%20as%20Art%20webfiles/all%20texts%20and%20articles/film_music_by_aaron_copeland.htm
5. Čeremuhin, M. 1949. *Muzika tonfilma* (prev. Tatjana Frković), Zagreb: Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade N.R.Hrvatske.
6. Ćirić, Marija. 2013. *Music as word: Film music – superlibretto?*, *Muzikologija* br. 15, Beograd: Muzikološki institut SANU, http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/XIII_15/06/show_download?stdlang=ser_cyr
7. Hickman, Roger. 2006. *Reel Music: Exploring 100 years of film music*, New York: W.W.Norton & Company Inc.
8. Prendergast, Roy M.. 1977. *Film Music: A Neglected Art*, New York: W.W.Norton & Company Inc..
9. Simjanović, Zoran i Monika Novaković, razgovori i korespondencija, 2016.
10. Simjanović, Zoran. 1996. *Primenjena muzika*. Beograd: Bikić Studio.
11. Sun, R.F. The Esthetics of Film Music, College Music Symposium, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1979), College Music Society, <http://www.jstor.org/stable/40351769>
12. Trebješanin, B.G., *Pozoriste u okupiranoj Srbiji*, <http://www.politika.rs/scc/clanak/194512/Pozoriste-u-okupiranoj-Srbiji>
13. Uzelac, Ivan. 2015. doktorski umetnički projekat, *Zasićenje – Istraživanje digitalne manipulacije zvukom u audiovizuelnom delu*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
14. Vasiljević, Maja. 2016. *Filmska muzika u SFRJ – između politike i poetike*. Beograd: HERAedu.
15. Winters, Ben, The Non-diegetic fallacy: Film, Music, And Narrative Space, *Music & Letters*, Vol.91, No.2 (May 2010), Oxford University Press, <http://www.jstor.org/stable/40871578>

Prilog 1 - Beleške o numerama arhivske muzike***Balkan Ekspres***

1. *Igrale se delije nasred zemlje Srbije* – srpska pesma, za koju se smatra da je narodna, čiji je autor učitelj i pesnik Milorad Petrović Seljančica. (*Igrale se delije nasred zemlje Srbije*, Wikipedia)
2. *Die Fahne Hoch* – himna nacističke partije od 1930–1945. godine. Takođe poznata i kao *Horst Veselova pesma* (*Horst Wessel Lied*) po imenu svog autora koji je navodno napisao tekst i komponovao muziku za istu 1929. godine. Tekst je objavljen u novinama nacističke partije – *Der Angriff* (*Hanač*) (*The Horst Wessel Song*, Wikipedia)
3. *Lili Marleen* – popularna pesma koju je napisao Norbert Šulc (Norbert Schultze 1911–2002). Tekst pesme koju je napisao Lajp (Leip), vojnik koji je učestvovao u Prvom svetskom ratu, objavljen je 1915. godine. Objavio je 1937. godine svoju sabranu poeziju koja je inspirisala Norberta Šulca da omuzikali pesmu *Mladi stražar*. (*The story behind the song: Lili Marlene*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/3561946/The-story-behind-the-song-Lili-Marlene.html>)
4. *Ti si bol srca mog* – nema oodataka. Plik je poveši Tetki neobavezno u prvom filmu
5. Originalna tema crtanog filma *Mornar Popaj* – tema crtanog filma drugačije poznata i kao *Ja sam Mornar Popaj* a koju je komponovao Semi Lerner (Sammy Lerner 1903–1989) 1933. godine za crtani film. (*Popeye*, Wikipedia)

Balkan Ekspres 2

1. Citat iz *Revolucionarne etide* Frederika Šopena – čuje se sa prvom pojavom lika Poljaka u drugom filmu kojeg dovodi Popaj. Motiv je izведен iz kompozicije i u filmu je u funkciji podvlačenja nacionalnog porekla lika.
2. *Das Deutschlandlied* – nacionalna himna Nemačke.
3. *Po šumama i gorama* – partizanska pesma nastala tokom Narodnooslobodilačkog rata. (*Po šumama i gorama*, Wikipedia)
4. *Knock on Wood* – popularna numera iz filma *Kazablanka* (*Casablanca*, 1942) za koji je muziku radio, kao što je u radu napomenuto, Maks Štajner (Max Steiner). Pesme su za film pisali i M.K.Džerom (M.K.Jerome) i Džek Šol (Jack Scholl), dok je orkestarske aranžmane radio Hugo Fridhofer (Hugo Friedhofer). *Knock on Wood* izvodi Duli Vilson (Dooley Wilson).

**Zoran Simjanović's Balkan Ekspres Mix: The Status of a Song Between the
Archival and the Original Film Music⁹**

Abstract: The aim of this paper is to give a theoretical approach to the status of a song in a film, which can be found in the space between the original and the archival film music. The case studies taken for this paper represent some of the most popular films, to whose popularity contributed precisely a song. Zoran Simjanović wrote music for both films that will be presented here and whose music will be analyzed, as it is mostly made up of songs.

Keywords: Zoran Simjanović, film music, Balkan Ekspres, original and archive film music, Yugoslav film

⁹ The text before the readers is a revised undergraduate thesis defended in 2016 at the Department of Musicology at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, under the mentorship of Full Professor Vesna Mikić, PhD. The alterations to the text have been made within the project 177004 – *Identities of Serbian Music from Local to Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges* financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

Dejan Petković

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju
Srbija

UDC: 784.011.2BEATLES

doi:10.5937/ZbAkUm1907133P

Stručni rad

Elementi folklorne muzike u pesmama „Bitlsa“

Apstrakt: Sredinom 20. veka ekspanzija popularne muzike dovela je do povećanog broja amaterskih vokalno-instrumentalnih sastava, prvenstveno u zemljama sa engleskog govornog područja. Jedan od takvih sastava bila je i muzička grupa *The Beatles* (u daljem tekstu Bitlsi),¹ koja je tokom svoje diskografske karijere predstavila iscrpno znanje o velikom broju muzičkih podžanrova, a posebno folklornih, što je u ovom radu prikazano kroz melodisko-harmonsku, ritmičku i organološku analizu odabranih muzičkih primera. S obzirom na to da se u radu razmatra i tradicionalna muzika sa različitim folklornim areala, stvorila se potreba za definisanjem svakog podžanra sa muzičkog, ali i sa antropološkog stanovišta. Podžanrovi su zatim predstavljeni kroz analizu melodiskih linija, instrumentacije i ritmičkih motiva u pesmama Bitlsa, a komparativnom metodom istraživanja su formirani određeni zaključci.

Ključne reči: Bitlsi, folkorna muzika, elementi, podžanr, analiza

Uvod

Prilikom analiziranja muzičkog repertoara Bitlsa, kod određenih pesama se mogu primetiti folklorni motivi i prizvuci kultura koji ne pripadaju muzici zapadne hemisfere, kao i muzički elementi koji podsećaju na *country* podžanr folklorne muzike koji je nastao u Sjedinjenim Američkim Državama. U vezi sa tim, prirodno se nameće pitanje: „Zašto ova pesma podseća na američku, indijsku ili grčku muziku?“

Popularna britanska muzička grupa Bitlsi, sa postavkom Džon Lenon (John Lennon), Pol Makartni (Paul McCartney), Džordž Harison (George Harrison) i Ringo Star (Ringo Starr) osnovana je 1962. godine, a rasformirana je 1970. godine.² Bitlsi su tokom studijske karijere duge osam godina u opus utkali različite podžanrove folklorne muzike koji nisu kao pojava karakteristični u dotadašnjoj popularnoj muzici. U tu muziku koja je značajno uticala na njihov stvaralački *credo* spadaju elementi

1 Više o biografiji Bitlsa: Davis 2014: 14–16.

2 Grupa je postojala i pre 1962. godine, ali ne u ovom sastavu i pod različitim imenima, kao što su „Kvorimen“ (The Quarrymen), „Džoni i Mundogs“ (Johnny & the Moon Dogs), „Dugački Džon i srebrne bube“ (Long John and the Silver Beetles) i „Srebrni Bitlsi“ (The Silver Beatles).

kubanskog muzičkog folklora, *bluegrass* muzika, *country* muzika, zatim muzički elementi grčkog i indijskog muzičkog folklora, kao i određene stilske karakteristike muzike koja je uobičajena za polinezisko podneblje. Iz svega navedenog, može se uočiti da su Bitlsi posedovali iscrpno znanje o značajnom broju folklornih muzičkih podžanrova koje su tokom karijere neprekidno inkorporirali u melodijске linije, instrumentarium i ritmičke motive pesama. Neke od pesama su u radu podvrgnute detaljnoj analizi, što je za rezultat imalo otkrivanje uticaja raznih folklornih podžanrova na stvaralački impuls grupe.

Folklorna muzika

Spoznaja da postoji folklorna ili tradicionalna muzika, koja se jasno razlikuje od ostalih muzičkih žanrova je široko rasprostranjena u Evropi i Americi. Potreba za ovakvim konceptom je manja u drugim delovima sveta, a pogotovo u Africi, gde ovakva razlika nije uočljiva (Wachsmann 1980: 693). Folklor je kovanica koja je nastala od spajanja dve engleske reči: *folk*, što znači narod i *lore* – znanje, a termin se prvi put pojavio polovinom 19. veka. Označavao je narodne običaje, znanje, mudrost i veština (Dević 1981: 1). „Folklorna muzika“ je dvosmislena odrednica i ima različita značenja. Internacionlani savet za narodnu muziku, je 1947. godine postavio sledeću definiciju koja bi mogla da bude sveobuhvatna:

„[Folklor] je proizvod muzičke tradicije koja se razvila putem usmenog prenošenja. Faktori koji oblikuju tradiciju su kontinuitet koji pravi vezu između sadašnjosti i prošlosti, varijacija koja je nastala kao kreativni impuls pojedinca ili grupe i selekcija zajednice koja određuje u kakvoj formi ili formama muzika nastavlja svoj život. Termin se može primeniti na muziku koja se razvila iz rudimentarnih početaka zajednice na koju nije uticala popularna ili umetnička muzika, a takođe može biti primjenjen na muziku koju je komponovao pojedinac, a koja je nakon toga apsorbovana u nepisanu živu tradiciju određene zajednice. Termin ne obuhvata komponovanu popularnu muziku koju je zajednica prihvatile kao gotovu i koja se ne menja, jer preoblikovanje i ponovno stvaranje muzike od strane zajednice je ono što joj daje narodni, tj. folklorni karakter [...]“ (Wachsmann 1980: 693).

Podžanrovi folklorne muzike

MUZIKA KUBE. *Kubanska muzika.* Za latino-američku muziku, a pogotovo za kubansku, od esencijalne važnosti je ritam, koji obuhvata široku paletu ritmičkih figura. Najvažniji ritual i muzički element afro-američkih kultova jeste sviranje bubnjeva (Sadie 1980: 527). Karakterističan bubanj kubanske muzike je tzv. bongos ili bongo bubanj, mali afro-kubanski bubanj sa jednom opnom, konusnog oblika sudova koji su povezani horizontalno i obično se štimaju u kvarnom odnosu (Blades 1980: 19). Još jedan upečatljiv instrument kubanske muzike su štapići (*claves*), idiofoni muzički instrument koji se sastoji od dva cilindrična drvena štapića. U latino-američkim plesnim ritmovima, pogotovo u rumbi, stabilan i nepromenljiv ritam štapića jeste osnovna karakteristika (Blades 1980: 457).

BLUEGRASS. *Bluegrass* je grana američke *country* muzike, nastala 1940-ih godina.³ Ova vrsta muzike kombinuje elemente plesne, zabavne i folk muzike. Tipičan *bluegrass* bend se sastoji od četiri do sedam pevača koji ujedno izvode i instrumentalnu pratnju svirajući na žičanim akustičnim instrumentima. Tonski opseg vokalnih deonica u *bluegrass* muzici je širi u odnosu na stil pevanja koji je karakterističan za *country* muziku, a često se kreće do tona c². Muzika je uglavnom u dvodelnom metru, sa izraženim akcentom na parnim delovima takta, dok je tempo izvođenja veoma brz (Rosenberg 1980: 812).

COUNTRY. *Country* muzika je američki popularni muzički stil, koji je nastao kao komercijalni produžetak folk muzike u ruralnim delovima južnih američkih država. Nastao je iz narodne muzike koju su engleski doseljenici doneli u južne krajeve SAD-a, a razvio se kroz kontakt sa afro-američkom, kahun, latino-američkom i ostalim etničkim vrstama muzike. Predvođeni zapadnim *swing* bendovima, kantri grupe su 1930-ih godina počele dodavati bubnjeve i električne instrumente u svoj sastav (Sadie 1980: 854). Harmonska osnova ove muzike je jednostavna, zasniva se na osnovnim harmonskim funkcijama tonaliteta, uz specifičan dvoglasni, troglasni ili višeglasni vokalni stil, sa čestim sazvućjima terce, kvinte ili kvarte. Ritmički sistem je uglavnom distributiv, u taktu 2/4 ili 4/4, sa akcentima na parnim delovima takta, što je suprotno praksi u zapadnoj umetničkoj muzici, gde su parni delovi takta nenaglašeni.

GRČKA MUZIKA. Dijahronijski razvoj *grčke muzike* je izuzetno obiman i ne služi svrsi ovog rada, te će se osvrnuti samo na karakteristične pojave u grčkom muzičkom folkloru koje su se desile sredinom 20. veka. S tim u vezi, prva asocijacija na grčku muziku je ples *sirtaki* i žičani instrument buzuki. *Sirtaki* je jedan od najpopularnijih grčkih plesova koji nosi snažan pečat nacionalnog identiteta, a nastao je kao deo koreografije za potrebe filma „Grk Zorba“ iz 1964. godine. Buzuki je

³ Termin *bluegrass* potiče iz naziva muzičkog sastava Bila Monroa, *The Blue Grass Boys* (Rosenberg 1980: 812).

žičani instrument tipa dugovratne lutnje, srođan tamburi, a u Grčkoj se odomaćio tek početkom 20. veka, tačnije u periodu 1919-1922, kada su ga iz Turske doneli grčki doseljenici. Za popularnost buzukija je jednim delom zaslужan Mikis Teodorakis (Μίκης Θεοδωράκης), koji je za potrebe filma „Grk Zorba“ komponovao temu pod nazivom „Zorbina igra.“ Najupečatljiviji motiv ove kompozicije jesu ritmizovane osmine sa stakato artikulacijom.

MUZIKA INDIJE. Ključni element i centralni koncept *indijske tradicionalne muzike*, jeste *raga*, odnosno modus, melodijski arhetip ili muzički entitet u kojem su definisani tonovi, njihovo relativno trajanje i poredak. Broj raga nije tačno utvrđen, a pretpostavlja se da postoji oko pet stotina varijanti (Van Der Meer 1980: 3–5). Smatra se da raga imaju meditativno i lekovito dejstvo. U organološkom kontekstu, najrasprostranjeniji instrument vezan za podneblje Indije, Bangladeša i Pakistana je sitar, žičani instrument tipa lutnje. Sitar se sastoji od drvenog korpusa na kojem se nalazi sedam do devet metalnih žica, od kojih se šest štima unisono i imaju svrhu bordunske pratnje (Miner 1997: 33). Ritmička pratnja za solo deonicu sitara je tabla, par malih bubenjeva, koji se štimaju na različite tonske visine; bubenj koji se štima na višu tonsku visinu se naziva *tabla* i svira se desnom rukom, a bubenj koji se štima na nižu tonsku visinu se naziva *bayan* i svira se levom rukom (Evans 2018: 50).

MUZIKA POLINEZIJE. Ono što se danas smatra havajskom muzikom je rezultat akulturacije koja traje od početka 19. veka, kada su oko 1820. godine na Havaje donete melodije hrišćanskih himni. Samoanski emisari koji su pokrštavali pleme Tuvalu u periodu 1861-1876. godine su uništili tradicionalnu socijalnu hijerarhiju i potisnuli plesove i pesme koje se nisu uklapale u hrišćanska verovanja. Uveli su pentatonske pesme karakteristične po dvoglasnoj kontrapunktskoj polifoniji, koja je bila rezultat antifonog preklapanja. Centralna uloga teksta u muzici Polinezije pruža objašnjenje zašto je ova muzika primarno vokalnog karaktera. Pratnja pesama se sastoji od korišćenja tela kao udaračkog instrumenta (npr. dlanovi), raznih bubenjeva i idiofonih instrumenata. Najočiglednija stilска karakteristika pesama, zajednička za sve delove Polinezije, jeste orijentacija ka tekstu. Mnoge tradicionalne pesme se mogu posmatrati kao napevi (korali), recitacije u visokom registru ili mešavine oba. Tonski opseg se uglavnom kreće u intervalima terce ili kvarte, sa mnogo ponavljajućih tonova. Ritmička organizacija varira, od vezivanja za akcenat reči do strogih repeticija ritmičkih obrazaca. Vokalna polifonija je rasprostranjena širom Polinezije i ona je nesumnjivo urođeničkog porekla. Od 1914. godine crkvene himne i školske pesme u četvoroglasnoj evropskoj harmonizaciji su počele da zamenjuju „pentatonsku antifoniju“, te su postale omiljeni stil. Do 1960-ih godina četvoroglasna hamonija je postala isključiv stil crkvenog, školskog i pevanja uz ples (Kaepller, Christensen 2019: www.britannica.com).

*Analiza pesama***1. And I Love Her**

Prema navodima Ijan Mekdonalda, pesma *And I Love Her* snimana je u periodu od 25-27. februara 1964. godine u Ebi Roud studiju (*Abbey Road*), a objavljena u Engleskoj 10. jula iste godine na albumu *A Hard Day's Night*. Autor teksta i muzike je Pol Makartni, koji ujedno izvodi deonice glavnog vokala i basa. Deonice gitare sviraju Džon Lennon i Džordž Harison, dok Ringo Star svira deonice bongosa i štapića (MacDonald 2012: 198). Uobičajeni prateći vokali nisu zastupljeni u pesmi, ali je zato Makartni svoje vokalno izvođenje snimio dva puta.⁴ Razlog zbog kojeg je pesma *And I Love Her* uvrštena u rad jeste zvučna prepoznatljivost kroz upotrebu membranofonih i idiofonih muzičkih instrumenata koji su tipični za tradicionalnu muziku Kube. U primeru br. 1 može da se uoči tzv. begin ritam, koji donosi deonica štapića:



Primer br. 1. Ritmički obrazac deonice štapića u uvodu i u prvoj stroji pesme.

Na početku druge strofe ritmička struktura deonice štapića neznatno je varirana dodavanjem akcenta i na drugu polovinu četvre dobe, čime je postignut efekat rasta ritmičke dinamike pesme, koji se zadržava do poslednjih taktova (primer br. 2).



Primer br. 2. Ritmički obrazac deonice štapića od druge stroje do kraja pesme

Još jedan element koji karakteriše pesmu jeste upotreba membranofonog instrumenta pod nazivom bongos(i). Akcentovanjem različitih taktovih delova u deonici bongosa, Ringo Star stilski dopunjuje begin ritam, koji je postavljen u prvim taktovima pesme deonicom štapića (primer br. 3).

⁴ Double tracking je u to vreme bio uobičajena studijska praksa, kojom se postizao efekat „podebljavanja“ vokala. U kasnijoj fazi svoje karijere Bitlsi su bili pioniri ADT tehnologije (*Artificial Double Tracking*). Dodavanjem ovog efekta na vokal ili na instrument se postiže utisak da pevaju dva glasa ili da sviraju dva instrumenta istovremeno (prim. autora).



Primer br. 3. Ritmički obrazac deonice bongosa u pesmi „And I Love Her“

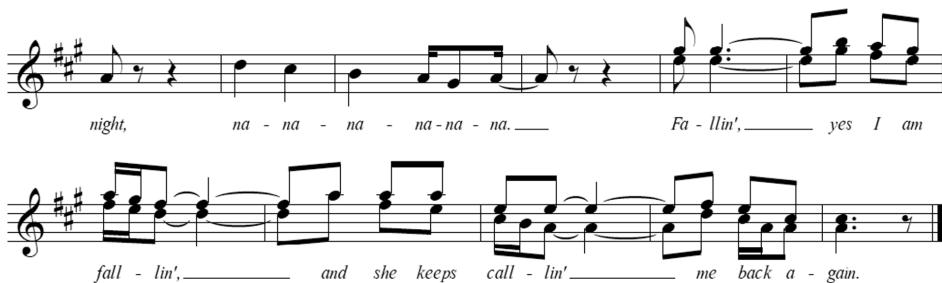
Imajući u vidu izostanak uobičajenog refrena, pesma „*And I Love Her*“ je jedna od najupečatljivijih balada iz repertoara Bitlsa, koja sadrži muzičko, tekstualno i emocionalno jedinstvo koje je autor želeo da prenese publici. Takođe, inkorporirajući u instrumentarium pesme membranofone i idiofone muzičke instrumente, kao i ritmičke obrasce koji su karakteristični za tradicionalnu muziku Kube, članovi grupe su doprineli da pesma sadrži specifičan zvučni pečat, izdvajajući je u odnosu na ostale pesme sa albuma.⁵

2. I've Just Seen A Face

Pesma *I've Just Seen A Face* snimljena je 14. juna 1965. godine u Ebi Roud studiju, a objavljena u Engleskoj 6. avgusta iste godine na albumu *Help!*. Autor teksta i muzike je Pol Makartni, koji uz Džon Lenona izvodi deonicu akustične ritam gitare, dok deonicu akustične solo gitare izvodi Džordž Harison. Ringo Star izvodi deonicu doboša sa metlicama, kao i deonicu marakasa (MacDonald 2012: 270). Poput pesama u *bluegrass* podžanru folklorne muzike, ritmički sistem pesme *I've Just Seen A Face* je distributiv, u taktu 2/4, veoma brzog tempa. Još jedna spona ove pesme i pesama iz *bluegrass* podžanra folklorne muzike jeste harmonski plan, koji je relativno jednostavan i zasniva se na osnovnim harmonskim funkcijama tonaliteta. U refrenu je u potpunosti ispoštovan višeglasni vokalni stil *bluegrass-a*.⁶ Deonica diskanta se u jednom trenutku kreće do tona h², što je uobičajena pojava u *bluegrass* muzici. Na ovaj način dolazi do pojave sazvučja koja su tipična za *country* i *bluegrass* vokalni stil izvođenja: terca, kvarta i kvinta (primer br. 4).

⁵ Džon Lenon je pesmu *And I Love Her* nazvao prvom Makartnijevom *Yesterday*, aludirajući na aranžman, to jest odstupanje od uobičajene instrumentalne postavke Bitlsa, na raspevanu melodiju koja će kasnije postati jedan od zaštitnih znakova Makartnijevog stila pisanja, kao i na činjenicu da je ova pesma prva ozbiljna Makartnijeva balada (prim. autora).

⁶ Više o uticaju različitih američkih muzičkih stilova na muziku Bitlsa videti u: Gower Price 1997: 208–232.



Primer br. 4. Sazvučja karakteristična za country i bluegrass žanr u refrenu pesme

Ritmički obrazac koji je karakterističan za *bluegrass* podžanr folklorne muzike se može uočiti u deonicama doboša sa metlicama i akustične ritam gitare, gde su akcentovani prirodno nenaglašeni delovi takta (primer br. 5).



Primer br. 5. Akcentovani delovi takta u deonici doboša sa metlicama

Brz tempo, akustični instrumentarijum, jednostavan harmonski plan, sazvučja karakteristična za *bluegrass* i *country* podžanr folklorne muzike, kao i akcentovanje parnih taktovih delova u deonicama doboša sa metlicama i akustične ritam gitare, čine da pesma *I've Just Seen A Face* sadrži izuzetno jak pečat *bluegrass* stila.

3. What Goes On

Prema rečima Ijana Mekdonalda, pesma *What Goes On* snimljena je 4. novembra 1965. godine, a objavljena u Engleskoj 3. decembra iste godine na albumu *Rubber Soul*. Autor teksta i muzike je Džon Lenon, koji na audio zapisu pesme ujedno izvodi deonicu pratećeg vokala i deonicu ritam gitare. Pol Makartni izvodi deonice basa i pratećeg vokala, a Džordž Harison deonicu pratećeg vokala, kao i deonicu solo električne gitare, sa reminiscencijom na stil izvođenja američkog kantri gitariste Čet Etkinsa. Uloga glavnog vokala je poverena Ringo Staru, koji ujedno izvodi i deonicu bubnjeva (MacDonald 2012: 304). Pesma počinje kratkim gitarskim uvodom, nakon čega sledi refren, koji članovi grupe izvode u tri glasa, sa sledećom podelom: Ringo Star izvodi deonicu glavne melodije (donji glas), Džon Lenon izvodi deonicu srednjeg glasa, a Pol Makartni deonicu gornjeg glasa, tj. harmonizacijom koja je česta u *country* muzici (primer br. 6).



Primer br. 6. Harmonizacija vokala karakteristična za country podžanr folklorne muzike

Harmonski plan je, po uzoru na *country* podžanr folklorne muzike, veoma jednostavne strukture: u refrenu je zasnovan na smeni osnovnih funkcija tonaliteta (tonika, subdominanta i dominanta). Molska subdominanta koja se pojavljuje u strofi predstavlja jedini stilski izuzetak u odnosu na harmonski tretman melodije u *country* podžanru folklorne muzike. Još jedan muzički element koji čini da pesma sadrži karakterističan prizvuk *country* muzike jeste ritmički obrazac u deonici bubnjeva sličan kao u pesmi *I've Just Seen A Face*, sa akcentima na prirodno nenaglašenim delovima takta. Jedinu razliku predstavlja tempo izvođenja (primer br. 7).



Primer br. 7. Akcentovanje prirodno nenaglašenih delova takta u deonici bubnjeva

Pesma *What Goes On* je samo jedna u nizu pesama koje su Bitlsi komponovali u stilu *country* podžanra folklorne muzike, što dodatno potvrđuje veliki uticaj američkog muzičkog folklora na njihov stil pisanja, kao i na samo izvođenje pesama.

4. Girl

Pesma *Girl* snimljena je 11. novembra, a objavljena 3. decembra 1965. godine na albumu *Rubber Soul*. Autor teksta i muzike je Džon Lenon, koji je ujedno izvođač deonice glavnog vokala i deonice akustične ritam gitare. Pol Makartni izvodi deonicu pratećeg vokala i deonicu bas gitare, a Džordž Harison izvodi deonicu solo akustične

gitare. Uobičajeno za standardnu instrumentalnu postavku grupe, Ringo Star je zadužen za izvođenje deonica bubenjeva (MacDonald 2012: 311). Analizirajući određene muzičke elemente u pesmi, može se uočiti uticaj muzike koja je karakteristična za grčko podneblje. Melodija, koja u sebi sadrži silaznu prekomernu sekundu (h^1-as^1), kao takva nije karakteristična za muzički opus grupe. Velika je verovatnoća da je melodijski stil grčke rebetiko muzike, koja jednim delom sadrži orijentalni prizvuk, uticao na formiranje ovog intervala u okviru strofe pesme. Takođe, u kodi pesme se pojavljuje izvođenje dve solo gitare, gde se uz imitirajući zvuk buzukija, može uočiti ritmički motiv sličan ritmičkom motivu melodije popularnog plesa „Zorbina igra“ iz filma „Grk Zorba“. Ijan Mekdonald smatra da je grupa ovaj grčki muzički instrument imala priliku da čuje na radiju za vreme njihovog boravka u Hamburgu u periodu između 1960. i 1962. godine (MacDonald 2012: 311-312) (primer br. 8).



Primer br. 8. Ritmički motiv koji asocira ritmički motiv kompozicije „Zorbina igra“ u kodi pesme.

Pesma *Girl* se izdvaja iz opusa Bitlsa, pre svega zbog neuobičajene strukture melodijске linije, a zatim i zbog jedinstvenog pristupa muzičkoj produkciji. Uz pomoć studijske tehnologije, članovi benda su izmenili tembr gitare, kako bi proizveli zvuk koji asocira na buzuki. Na taj način su u potpunosti dočarali stil grčkog podžanra folklorne muzike.

5. Within You, Without You

Pesmom *Norwegian Wood* iz 1965. godine Bitlsi su po prvi put u istoriji popularne muzike predstavili širem zapadnom auditorijumu jedan indijski tradicionalni muzički instrument – sitar.⁷ Međutim, pesma *Within You, Without You* predstavlja potpuni iskorak grupe ka indijskoj tradicionalnoj muzici. Snimana je u više navrata u toku marta i aprila 1967. godine, a objavljena 1. juna iste godine na albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Kuriozitet u vezi sa ovom pesmom predstavlja činjenica da je Džordž Harison jedini član Bitlsa koji se pojavljuje na snimku, u ulozi kompozitora i tekstopisca, ali i kao vokalni solista, ujedno izvodeći deonice sitara, akustične gitare i indijske tambure. Uz engleske studijske muzičare, na snimku se

⁷ Više o ulozi Bitlsa u popularizaciji indijske tradicionalne muzike videti u: Guerrero 2015: 32–41.

pojavljuju i neimenovani indijski muzičari koji izvode deonice indijskih tradicionalnih instrumenata (MacDonald 2012:408). Pesma je pisana u maniru tradicionalne indijske muzike, gde se pojavljuju česte promene takta (4/4, 5/4, 2/2), u umerenom tempu. Kroz filozofski pristup tekstu, autor preispituje smisao života uz zaključak da ljudi shvataju određene stvari tek kada je prekasno, kao i da svaka promena u okruženju predstavlja promenu u samom čoveku, tj. poimanju koje mora doći iz čovekove imaginacije. Morfološki posmatrano, pesma predstavlja bunt protiv potrošačkog društva, kao i egoističnog poimanja sveta. Jedinstvenim pristupom instrumentaciji dela, pesma sadrži indijski prizvuk, a dodavanjem borduna koji se izvodi na deonici sitara i kreiranjem melodije u okvirima rage (koja je indijski ekvivalent miksolijskog modusa), doživljava upotpunjeno.⁸ Mikrotonska melodijska kretanja karakteristična za indijsku tradicionalnu muziku mogu se uočiti već u prvima taktovima pesme.⁹ Džordž Martin je uspešno notirao mikrotonska melodijska kretanja putem oznake za glisando u deonicama violina, i na taj način stvorio zvučnu atmosferu kakvu je kompozitor zamislio (primer br. 9).

Primer br. 9. Mikrotonska melodijska kretanja u pesmi

Ambitus melodije je razvijen (od dis¹ do fis²), a tokom trajanja čitave kompozicije uvek su naglašeni samo određeni delovi modusa tj. rage, kao i u slučaju tradicionalne indijske pesme ili kompozicije. Na taj način se postiže smirujući, transcendentalni i meditativni efekat na slušaoca, čime muzika gubi zabavni karakter i poprima praktično-magijsku konotaciju. Harmonski plan predstavlja jednostavnu ležeću bordunsku melodiju koja je izvedena na sitaru, te se stiče utisak da se čitava pesma zasniva na toničnom akordu Cis-dura. Pesma *Within You, Without You*, objavljena u sklopu albuma *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, koji se citira kao prvi konceptualni album, se uklopila u prethodno zamišljenu viziju Bitlsa kao muzičke grupe koja menja svoju ulogu: od rokenrol benda, do apstraktnog sastava sačinjenog od indijskih muzičara.

⁸ Prema rečima autora Rasel Rajzinga i Džim Leblanca (Russel Reising, Jim LeBlanc), inkorporirajući istočnjačke instrumente i muzičke motive u aranžman pesme, stvorena je vanzemaljska atmosfera, koja je vremenski i prostorno udaljena od svakodnevnog života, barem za čoveka sa zapadne hemisfere (Reising, LeBlanc 2008: 108).

⁹ O uticaju indijske muzike na stil komponovanja Bitlsa više videti u: Reck 2008: 63–73.

6. Hello, Goodbye

Pesma *Hello, Goodbye* snimana je u periodu od oktobra do novembra 1967. godine, a objavljena 27. novembra iste godine kao singl ploča. Autor teksta i muzike je Pol Makartni, koji je ujedno izveo i deonicu glavnog i pratećeg vokala, kao i deonice klavira, bas gitare, bongosa i kongi. Džon Lenon je izveo deonicu pratećeg vokala i deonicu orgulja, a Džordž Harison deonicu pratećeg vokala i solo gitare. Ringo Star je izveo deonice bubnjeva, marakasa i daira, dok su Kenet Eseks (Kenneth Essex) i Leo Birnbaum (Leo Birnbaum) sviraju deonice viola. Melodijska linija pesme je uobičajena za vokalni stil Pol Makartnija, za koji je karakterističan široki opseg i raspevana vokalna deonica, sa velikim brojem razloženih akorada i melodijskih skokova (videti primer br. 10).

You say yes, I say no. You say stop and I say go, go, go. — Oh no,
— you say good-bye and I say he-llo. — He-llo, he - llo, I don't know

Primer br. 10. Širok ambitus melodije sa razloženim akordskim strukturama

Međutim, muzički element koji izdvaja pesmu *Hello, Goodbye* iz opusa Bitlsa jeste upotreba napeva u kodi pesme. Ijan Mekdonald ovu kodu naziva „maorsko finale,“ i takođe navodi mogućnost da su Bitlsi napev „Hella, heba helloha“ pogrešno protumačili kao havajski pozdrav „Alloha.“ Članovi grupe izvode napev u *fade out* maniru, ponavljajući istoimeni melodijski arhetip, dok se zvučni signal u potpunosti ne utiša, u troglasoj harmonizaciji koja je uobičajena za folklornu muziku Polinezije. Gornji glas, koji je izведен u izuzetno visokoj sopranskom registru glasa, doseže čak ton c³, sa prepostavkom da je izvedena u falseto vokalnoj tehnici, ili da je snimljena u prilično nižem registru, te se uz studijsku manipulaciju podigla i njena realna tonska visina. Srednji glas donosi melodijsku liniju pesme za kvartu niže, a donji za sekstu, čineći tako tonični sekstakord C-dura (primer br. 11).

why you say good-bye, I say he-llo. — He - lla, he - ba he - llo ha. He lla, he - ba he -
llo - ha. He lla, he - ba he - llo ha. He lla, he - ba he - llo ha.

Primer br. 11. Pseudo-havajski napev u kodi pesme, izведен u višeglasju

Efekat koji je grupa želela da postigne kodom pesme *Hello, Goodbye* je upotpunjeno promotivnim video snimkom, koji je premijerno prikazan u emisiji Eda Salivena, u kome se Bitlsi pojavljuju u šarenim odelima uz devojke obučene u havajske „hula“ nošnje.

Završna razmatranja

Inkorporirajući elemente folklornih muzičkih podžanrova različitih naroda u melodijske deonice, instrumentarium i ritmičke motive pesama (kubanski membranofoni i idiofoni muzički instrumenti, *bluegrass* harmonizacija i ritmički obrasci, indijska „*raga*,“ *sirtaki* ples, maorski napevi), Bitlsi su kroz interpretativne i kompozitorske veštine ukazali na poimanje sveta kao jedinstvene celine bez granica, neograničavajući se samo na jedan stil ili žanr muzike. Novim načinom percipiranja muzičkih elemenata, oni su (pod)svesno uspeli da zaintrigiraju milionski auditorijum širom zemaljske kugle. Originalnim pristupom muzičkom stvaralaštvu i kreativnim idejama prikazali su spoznaju o velikom broju foklornih muzičkih žanrova. Sa muzičkog aspekta, koren njihovog ranog stvaralaštva je *rock and roll*, koji počiva na osnovama *blues* i *country* muzike. Sveprisutan prizvuk *country* podžanra foklorne muzike, uvek sadržan u osnovi njihovih melodija i harmonskog tretmana, dovodi do logičnog zaključka da se upravo ta činjenica može pripisati kao rezultat njihovom uspehu u Severnoj Americi. Takođe, Bitlsi su zaslužni za upliv tradicionalne indijske muzike u *mainstream* tokove zapadne pop kulture. Bili su predvodnici čitave generacije, a pomenute činjenice potvrđuju da su bili svesni moći muzike i osećanja koje generišu kada stvaraju i interpretiraju muzička dela. Sa morfološkog aspekta, možda je upravo najvažnija činjenica da se većina pesama Bitlsa zasniva na porukama ljubavi i mira. Na taj način, Bitlsi su osigurali mesto u panteonu najcenjenijih umetnika, a posmatrajući iz današnje perspektive, stvara se utisak da njihova uloga u istoriji svetske muzike vremenom postaje sve veća, posebno kada se ima u vidu razvoj *world music* pravca, čiji su koreni upravo u postupcima koji su ovde analizirani.

REFERENCE:

1. Blades, James. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
2. Dević, Dragoslav. 1981. *Uvod u etnomuzikologiju, Ideo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
3. Dejvis, Hanter. 2014. *Bitlsi: autorizovana biografija*. Beograd: Laguna.
4. Evans, Sam. 2018. *Tabla Without Borders: Toward a Contemporary Model for Tabla Performance and Composition*. Melbourne: Monash University – Faculty of Arts.
5. Gower Price, Charles. 1997. “Sources of American Styles in the Music of the Beatles.” *American Music* (15/2). 208–232.

6. Guerrero, Rodrigo. 2015. "The role of Beatles in Popularizing Indian Music and Culture in the West." *Music* (5/1). 32–41.
7. Makdonald, Ijan. 2012. *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*. Beograd: Clio.
8. Miner, Allyn. 1997. *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*. Delhi: Motilal BanarsiDass Publishers Private Limited.
9. Reck, David. 2008. „The Beatles and Indian Music.“ *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Olivier Julien (ed.). Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
10. Reising, Russel & LeBlanc, Jim. 2008. „Within and without: Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band and psychedelic insight.“ *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Olivier Julien (ed.). Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
11. Rosenberg, Neil. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
12. Van Der Meer, Wim. 1980. *Hindustani Music in the 20th Century*. The Hague / Boston / London: Martinus Nijhoff Publishers.
13. Wachsmann, Klaus P. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

WEB DOKUMENTI:

Kaepler, Adrienne L. & Christensen, Dieter. *Oceanic music and Dance*.

<https://www.britannica.com/art/Oceanic-music>, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.

MUZIČKI PRIMERI:

1. AND I LOVE HER (1964)
<https://www.youtube.com/watch?v=5tc0gLSSU1M>, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.
2. I'VE JUST SEEN A FACE (1965)
<https://www.youtube.com/watch?v=m8LbJfC0SYM>, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.
3. WHAT GOES ON (1965)
https://www.youtube.com/watch?v=PtC_l4kz7yw, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.
4. GIRL (1965)
https://www.youtube.com/watch?v=-8l3ntDR_ll, pristupljeno 01. 04. 2019. godine
5. WITHIN YOU, WITHOUT YOU (1967)
<https://www.youtube.com/watch?v=HsffxGyY4ck>, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.
6. HELLO, GOODBYE (1967)
https://www.youtube.com/watch?v=rblYSKz_VnI, pristupljeno 01. 04. 2019. godine.

The Elements of Folklore Music in the Songs by The Beatles

Abstract: In the mid-20th century, the expansion of popular music led to an increase in the number of amateur vocal-instrumental ensembles, primarily in the English speaking countries. One of these ensembles was also the music group The Beatles, who during their discography career presented extensive knowledge of a large number of music subgenres, especially folklore, which is shown in this paper through the melodico-harmonic, rhythmic, and organological analysis of selected musical examples. Since traditional music from different folklore areas is also considered in the paper, the need for defining each subgenre from a music, but also from the anthropological point of view, has been created. Subgenres are then presented through the analysis of melodic lines, instrumentation, and rhythmic motifs in The Beatles' songs and certain conclusions are formed by a comparative method of research.

Keywords: The Beatles, folklore music, elements, subgenre, analysis

Jasna Žmak
Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Odsjek dramaturgije
Hrvatska

UDC: 81:929 Jakobson R.
82.0
792.01
doi:10.5937/ZbAkUm1907147Z
Pregledni rad

Lingvistika, poetika, kazalište i drama

Abstrakt: U članku je analiziran rad četiri autora koji su se bavili primjenom Jakobsonova modela, iznijetog u tekstu *Lingvistika i poetika* (1966), na kazališnu umjetnost. Jakobsonova podjela i obrada šest funkcija jezika (ekspressivna, referencijalna, poetska, fatička, metajezična, konativna) doživjava nužne promjene i preinake jednom kada se, umesto na poeziju, pokuša primjeniti na čitanje kazališta. Roman Ingarden, An Ubersfeld (Anne Ubersfeld), Vladan Švacov i Manfred Pfister u okviru svojih kazališnih teorija pokušali su, na razne načine i u različitim smjerovima, aplicirati Jakobsonov model pritom često pogrešno primjenjujući njegovu analizu isključivo na dramsku komponentnu kazališta, tako u potpunosti zanemarujući onu izvedbenu. Istovremeno, detaljnija analiza njihovih modela pokazuje bogatstvo mogućih primjena Jakobsona na jezik kazališta te perspektive njegove daljnje razrade. Članak završava identificiranjem potencijalnih adekvatnijih lokusa za primjenu Jakobsonovih teorija, fokusirajući se pritom primarno na poetsku funkciju.

Ključne riječi: Roman Jakobson, lingvistika i poetika, poetska funkcija jezika, temelji dramaturgije, semiotika kazališta

Već je u uvodu svojeg kratkog, ali utjecajnog članka *Lingvistika i poetika* (1966) Roman Jakobson naznačio jednu bitnu značajku vlastitog izlaganja koja je omogućila da značaj njegova istraživanja o šest funkcija jezika nadiće uske granice lingvistike, odnosno poetike. Utvrđujući da „mnoge poetske odlike pripadaju ne samo nauci o jeziku nego celokupnoj teoriji znakova, tj. opštoj semiotici“ (Jakobson, 1966: 286), te da „jezik deli mnoga svojstva s nekim drugim sistemima znakova“ (Jakobson, 1966: 286), Jakobson je nedvosmisleno naznačio mogućnost primene modela koji nudi i na druge sustave znakova. Iako je sam više okupiran konkretnim odnosom između dviju navedenih disciplina, što je preokupacija koju će od njega naslijediti i drugi autori, nego isprobavanjem navedene sugestije, i premda se njegovo izlaganje temelji isključivo na ispitivanju poezije, odnosno načina na koji se različite funkcije jezika, a posebno ona poetska, u njoj pojavljuju, njegova teza nije ostala neistražena i više se autora okušalo upravo u primjeni njegove teorije na druge sisteme znakova.

Premda Jakobson pred sam kraj svog teksta ističe da „lingvist koji je gluv za poetsku funkciju jezika i proučavalac književnosti koji je ravnodušan prema lingvističkim problemima i neupućen u lingvističke metode predstavljaju podjednako očit anahronizam“ (Jakobson, 1996: 324) zadržavajući se ponovo ‘samo’ u domeni odnosa lingvistike i poetike, nije nemoguće zamisliti ekstenziju njegova iskaza te tako zaključiti da se, iz iste perspektive, anakronim danas mogu prozvati i proučavatelji drugih jezičnih i umjetničkih fenomena koji su ‘gluhi’ za poetsku funkciju jezika odnosno lingvistiku. Posljedica je to, između ostalog, i onoga što ističe Teri Igłton (Terry Eagleton) kada navodi da je strukturalizam „simptom činjenice da je jezik – sa svojim nejasnoćama, tajnama i skrivenim smislovima – postao koliko paradigma toliko i opsesija intelektualnih krugova dvadesetog stoljeća“ (Eagleton 1987:114).

Pa iako navedene perspektive danas više nisu nužno u središtu interesa teorijskih istraživanja, one su svakako njihovom bitnom sastavnicom ili barem prepostavkom. Predmet ovog ogleda bit će stoga upravo analiza načina na koji je Jakobsonov model primjenjivan u analizi kazališne umjetnosti, s naglaskom na prepoznavanju mesta koje u njoj zadobiva poetska funkcija. Bit će pritom obrađeni doprinosi nekoliko autora koji, iako ne pripadaju suvremenoj teorijskoj misli, svakako na nju imaju utjecaja. Riječ je o, kronološkim redom, Romanu Ingardenu, Vladanu Švacovu, Ane Übersfeld i Manfredu Pfisteru. Navedeni autori zasigurno nisu jedini koji su koristili Jakobsona u vlastitim analizama dramskog i kazališnog diskursa, te navedeni odabir u tom smislu nipošto nije finalan, no, s obzirom na raspon njihovih pristupa, svakako ga možemo smatrati reprezentativnim presjekom Jakobsonove prisutnosti u kazališnoj teoriji.

Iako se u istom članku dotiče i već spomenutih specifičnosti lingvistike odnosno poetike i posebice odnosa tih dviju domena u kontekstu proučavanja književnosti, odnosno ‘verbalne umjetnosti’ kako je on imenuje, fokus će ovde biti isključivo na predstavljanju Jakobsonova modela šest funkcija jezika, s naglaskom na onu poetsku. Navedeni se model temelji na pregledu „činilaca koji ulaze u sastav svakog govornog događaja, svakog čina verbalnog opštenja“ (Jakobson 1966: 289). Shematski prikaz tog komunikacijskog sistema temelj je za ‘drugostupanjski’ shematski prikaz funkcija u kojem je svaki od činilaca navedenog procesa povezan s jednom od funkcija, po sledećem principu:

pošiljatelj	ekspressivna
kontekst	referencijalna
poruka	poetska
kontakt	fatička
kod	metajezična
primatelj	konativna

Vjerojatno najbitnija napomena koju treba navesti uz ovaj prikaz sastoji se od dvije komponente: s jedne je strane tu Jakobsonovo ‘upozorenje’ da „iako razlikujemo šest osnovnih aspekata jezika, moramo ipak reći da bi teško bilo naći verbalne poruke koje bi vršile samo jednu funkciju“ (Jakobson, 1966: 290), a s druge činjenica na koju ukazuje Beker kada kaže da je Jakobson smatrao „umjetničko delo sustavom postupaka u hijerarhijskom odnosu u kojem je odlučujući postupak nazvao dominantom“ (Beker, 1999: 28). Drugim riječima: ne postoji verbalni iskaz koji ne karakterizira svih šest funkcija koje uvek istovremeno postoje u njemu, ali je pri tome uvijek jedna od njih nadređena drugima. Važno je naglasiti da njena nadređenost ne implicira samo podređenost ostalih pet, već i nejednak odnos njihovih snaga, kako u odnosu prema dominant, tako i prema ostalim podređenim funkcijama.

Umjesto konciznije elaboracije pojedinih funkcija, ovdje ću se zaustaviti isključivo na eksplisiranju one poetske, s obzirom na to da Jakobson „poetsku funkciju ne smatra jedinom u umjetnosti riječi, ali mu se ona čini dominantnom“ (Beker, 1999: 28). Kako navodi Iglton, „*poetska funkcija* prevladava onda kada se komunikacija bavi isključivo porukom, kad su u *prvi plan izbačene* same riječi, a ne ono što govori onaj koji govori, s ciljem i u situaciji u kojoj govori“ (Eagleton, 1987: 113, kurziv autorov). Radi se, dakle, o situaciji u kojoj jezik svraća pozornost na samoga sebe, što i sam autor demonstrira u analizi koja sačinjava drugu polovicu njegova eseja.

Važno je pritom istaknuti i da bi „svaki pokušaj svođenja poetske funkcije na sferu poezije ili ograničavanja poezije na poetsku funkciju predstavljaо varljivu simplifikaciju“ (Jakobson, 1966: 294), čime Jakobson zapravo upozorava na to da dominacija poetske funkcije u poeziji nije nužnost već prije stvar, uvjetno rečeno, *preferencije* odnosno autorske odluke. Jakobsonov interes, odnosno nagnuće prema baš takvoj vrsti *poetske poezije* koja neprestano radi na isticanju predmetnosti vlastitog jezika, objašnjavaju ne samo njegove veze s praškim odnosno moskovskim lingvističkim krugom i društвom ОРОЈАЗ¹ prije toga, već i veze s Majakovskim i ruskim futuristima, odnosno činjenica da je to bila i generalna inklinacija njegovih istraživanja.

Međutim, i on sam navodi primjere epske odnosno lirske poezije u kojima se primarno manifestiraju referencijska odnosno emotivna funkcija, dokazujući tako da u poeziji nema mjesta monopolu *poetskog*, dok s druge strane navodi i poetsku uporabu jezika u potpuno *nepoetskim* jezičnim pojavama poput reklama. Upravo je to druga bitna posljedica njegova navoda o odnosu poetske funkcije i poezije – ponovno podsjećanje na aspekt koji je istaknut u uvodnom paragrafu ovog rada, a koji se tiče primjenjivosti Jakobsonova modela kako na ostale jezične sustave, tako i na sustave znakova *en général*. Već spomenuti teoretičari drame i kazališta posvetili su se upravo proširenju njegova modela na kazališnu umjetnost i u njoj pokušali pronaći adekvatne primjere pojave navedenih funkcija.

1 ОРОЈАЗ, Društvo za istraživanje poetike jezika, osnovali su lingvisti i literarni kritičari u Sankt Peterburgu 1916. godine, a uticalo je, između ostalog, na razvoj ruskog formalizma.

Promjene koje Jakobsonov model doživljava preseljenjem u druge sustave znakova neminovno su brojne. Za ilustraciju je dovoljno navesti problematiku koja nastaje s pokušajem ustanovljavanja onoga (onih?) koji u pozorištu ispunjava(ju?) funkciju pošiljatelja u njegovom modelu – je li to dramatičar, dramaturginja, redatelj, jesu li to glumci, odnosno izvođačice ili neka od njihovih kombinacija?

Stvari postaju još komplikiranije ako imamo na umu da je priroda kazališta kao sustava znakova predmet brojnih nesuglasica. Totalitet navedenih sporova nemoguće je sustavno izložiti na ovom mjestu, ali moguće je zahvatiti barem jedan njihov dio. De Marinis ukazuje na jedan takav element kada, kao jedno od ograničenja praškog lingvističkog kruga, navodi njihovu „pansemiotičku opsjednutost, koja ih navodi na to da kazalište i predstavu zamišljaju kao do kraja značenjske fenomene, gde je sve znak, sve uvijek upućuje na “drugo“, čime postaje „nemoguće zahvatiti [...] temeljnu dvodimenzionalnost kazališta, koje nikada nije samo fikcija [...], nego je uvijek i stvarni *performance*, zbiljski događaj“ (De Marinis, 2006: 11). Ta specifična priroda kazališta, logično, predstavlja priličan izazov svakom pokušaju zauzdavanja kazališta u okvire jasno strukturiranog sustava. Iako De Marinis tu kvalitetu naziva dvodimenzionalnošću kazališta, smatram da je taj naziv prilično varljiv, jer automatski aludira na dvodimenzionalnost pojavnosti literarnih formi, dok se zapravo tiče temeljne trodimenzionalnosti kazališnog fenomena, odnosno načina na koje on okupira vreme i prostor. Drugim riječima, valja imati na umu da se „dramski tekst kao ‘izvedeni’ tekst, za razliku od čisto književnih tekstova, ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno-akustičnim i optičkim kodovima; on je sinestetički tekst“ (Styan, 1975; prema Pfister, 1998: 29).

Ako se takvo gledište Pražana može smatrati jednim krajem spektra problema koji proizlaze iz poimanja kazališta kao znakovnog sustava, na drugome se svakako nalazi poistovećivanje kazališta s njegovim pisanim predloškom odnosno dramom. Tako De Marinis, iscrtavajući povijest kazališne semiologije, kao jednu od najbitnijih zasluga tog istog praškog lingvističkog kruga, kojemu je, kao što je poznato, Jakobson bio jedan od osnivača, navodi to što su „vrlo smjelo i primjereno znali odrediti pojам teorijskog predmeta kazališne semiotike, prepoznaјući ga točno u predstavi, u postavljanju na scenu, a ne u pisanim tekstu“ (De Marinis, 2006: 12). Međutim, u nastavku istog izlaganja ističe koliko je, tokom povijesti, odnos između drame i kazališta bio kompleksan i često upravo inverzan u odnosu na navedeno ‘otkriće’ Pražana. Drugim riječima, ističe da je vrlo često, u središtu istraživanja, umjesto kazališne bila dramska umjetnost. To, naravno, samo po sebi nije ‘krivo’, pod uvjetom da se *drama* istražuje kao *drama*, a *kazalište* kao *kazalište*. No De Marinis cilja na one slučajeve u kojima se *kazalište* istraživalo kao *drama* što je, s obzirom na logocentrični karakter zapadnog teatra i teorije koja ga prati, vrlo često bio slučaj.

Pomicanjem po skali između dva navedena ekstrema semiotičkog pristupa kazalištu suočavamo se s brojnim izazovima koji su u prošlosti uglavnom rješavani nekim oblikom nužno redukcionističke analize, a često su bili i predmetom potpuno krivih interpretacija kao što će pobliže analiza primjene Jakobsonovog modela u kazališnoj teoriji i pokazati. Iako su nedoumice u tom smislu brojne – od već spomenute transformacije pošiljatelja u Jakobsonovu modelu preko definicije kazališnog znaka, a samim time i određivanja jedinica semiotičkog istraživanja kazališta, do obračunavanja s relativnom neponovljivošću kazališta – ovdje ću se zadržati na obrađivanju samo onih elemenata koji se direktno dotiču identificiranja pozicije poetske funkcije u kazališnom izričaju.

Roman Ingarden u svojoj se elaboraciji problema funkcije govora u kazališnoj predstavi ne dotiče Jakobsonova modela, čemu se ne treba posebno čuditi, s obzirom na to da su oba teksta prvi puta objavljeni iste godine. No, njegov tekst *O funkciji govora u kazališnoj predstavi* (1981) u nekim je trenucima začuđujuće blizak Jakobsonu, da bi se, u nekim drugima, prilično udaljio od njega, što je i razlog da mu ovde neću posvetiti više prostora, s obzirom na to da iz njegovog pregleda jezičnih funkcija izostaju neke bitne komponente na temelju kojih bi se mogao direktnije povezati s Jakobsonom, kao što je, na primer, upravo poetska funkcija. Ali usprkos tomu, i usprkos činjenici da Ingarden prepoznaje tek četiri funkcije govora (predstavljanja, izražavanja, komunikacije i uticanja), zaključci koje donosi o njegovu položaju u kazališnoj predstavi, korisni su za detektiranje nekih promjena koje nastaju prenošenjem Jakobsona u kazalište. Tako npr. njegov sljedeći navod vrlo dobro ukazuje na izvorište jednog od najčešćih nesporazuma u tom procesu:

„Međutim, upravo navedene četiri funkcije govora u pozorišnoj predstavi čine tek samo one funkcije koje reč izgovarana na sceni vrši u okviru predstavljanog sveta i za njegovo konstituisanje. No, to još nisu sve funkcije govora u pozorišnom delu. Jer ne treba smetnuti s uma da se to delo izvodi upravo pred publikom i da je njoj namenjeno, te da reči koje su izgovorila predstavljena lica imaju da ispune još jednu funkciju – uostalom još i raznorodne funkcije – u odnosu na publiku.“ (Ingarden, 1981: 249)

Iako autori koji su se bavili primjenom Jakobsona u teatru uglavnom prepoznaju pojavu dva različita i odvojena sustava komunikacije u kazalištu, baš kao i Ingarden: jednog na relaciji lik-lik,² a drugog na relaciji likovi-publika,³ nijedan od njih ne istražuje kazalište

² S obzirom na vrijeme iz kojeg datiraju autori koje sam odabrala za analizu ne treba čuditi što u njihovim analizama uglavnom nema mjesta za same izvođače, a čak i onda kada ima, njihova uloga u modelu ne nadilazi predstavljačku funkciju.

³ Pfisterova terminologija može pomoći u njihovu jasnijem razlučivanju. On ih, naime, naziva

isključivo kao potonji sustav, već se u svakoj od varijanti *Jakobsona u kazalištu* nalaze i, više ili manje razvijeni, zameci *Jakobsona u drami*, što vrlo jasno potkrepljuje De Marinisov navod o poteškoćama koje kazalište ima u odmicanju od drame.

Ali ako imamo na umu da Jakobsonova shema zapravo prikazuje komunikacijske sustave, jasno je da je podjela na dva sustava komunikacije u kazalištu nedostatna, s obzirom na to da drama i njena inscenacija žive odvojene živote, zbog čega u kazališnoj umjetnosti zapravo možemo prepoznati postojanje čak četiri, a ne samo dva, sustava komunikacije:

1. između likova u drami
2. na relaciji dramatičar-drama-čitatelj(i)
3. između likova u kazalištu
4. na relaciji autori predstave-predstava-gledatelj(i)

Međutim, većina autora drugi sustav gotovo uopće ne uzima u obzir, a između ostala tri ne postavlja jasne distinkcije, kao da se radi o jednom cjelovitom sustavu što, jasno je, rezultira brojnim nelogičnostima, ne samo u tumačenju Jakobsona, već i u dosljednom provođenju njihovih teorija.

Naime, ako Jakobsonov model komunikacije dosljedno transponiramo na kazalište jasno je da sama konfiguracija drame, odnosno konkretan odnos lica i njihovih partnera, kako ih naziva Ingarden, postaje irelevantna u toj analizi, jer je ona ovdje tek jedan od segmenata predstave koja, u Jakobsonovoј terminologiji, zauzima položaj poruke kao jednog od šest elemenata komunikacijskog sustava.⁴ Iako Jakobson svoje istraživanje ne temelji isključivo na ‘papirnatim’ oblicima verbalnog općenja, već obrađuje i trodimenzionalni govor, kazališni je izraz i u usporedbi s njim znatno bogatiji, s obzirom na to da je u njemu govor tek jedan od prisutnih čimbenika, kao što jasno u svojoj klasifikaciji kazališnih znakova navodi Kouzan (Kowzan 1975; prema De Marinis, 2006: 15). Iako i sam Kouzan navodi da je ta klasifikacija (riječ, zvuk, mimika, gesta, kretanje, šminka, rekviziti, kostim, scenografija, rasvjeta, glazba, šumovi) nužno reduktivna, ona precizno detektira disperziju drame do koje, iz semiotičke perspektive, dolazi njenim prelaskom u kazalište, gdje se rasipa u najmanje dva znakovna oblika: riječ i zvuk.

‘unutarnjim’ i ‘vanjskim’ komunikacijskim sustavom.

4 I ovakvo bi se poimanje moglo smatrati reduktionističkim ako se u obzir uzme De Marinisovo upozorenje da predmetom semiotičke analize kazališta ne bi trebala biti predstava već kazališna relacija koja obuhvaća puno širi i kompleksniji splet komunikacijskih i interakcijskih procesa, za potrebe ovog rada bilo bi preambiciozno upuštati se u razrađeniju elaboraciju takve spekulacije.

Dok se Pfisterovo ignoriranje trećeg i četvrtog sustava može smatrati logičnom odlukom, ako imamo na umu da predmet njegove analize i jest drama, zanimljivo je da ni on, iako isključivo orijentiran na dramske predloške, ne može izbjeći referiranje na tzv. vanjski komunikacijski sustav, odnosno onaj u koji je uključena publika – što je očita pogreška u njegovoj analizi. Naime, fokus Pfisterova istraživanja je drama, ona ‘na papiru’, a prema tome, prema gornjoj shemi, druga strana tog sustava ne bi trebala biti kazališna publika, već književna publika, odnosno čitatelji i čitateljice umjesto gledatelja i gledateljica. Međutim, čak i kada u obzir uzima odnos prema publici, on opseg svog istraživanja nikada ne proširuje na ostale kazališne znakove, već i taj odnos uvek promatra iz perspektive isključivo onoga što je upisano u sam dramski predložak. Što je, iz perspektive Jakobsonova modela, također vrlo očita logička pogreška.

U tom smislu, Pfisterov je doprinos valjan dok se zadržava na detektiranju jezičnih funkcija u samoj drami, iako i ovdje samo u ograničenom smislu, jer, kao što sam već istaknula, čitavu dramu nikada ne promatra kao poruku između dramatičara i čitatelja, već kao poruku analizira pojedine replike samih likova unutar drame. Međutim, s prelaskom teksta na scenu, nemoguće je zadržati tako ograničen pogled. Zanimljiva je u tom smislu njegova napomena da je poetska funkcija „u normalnom slučaju relevantna samo za vanjski komunikacijski sustav, a ne i za komunikaciju između likova“ (Pfister, 1998: 182), jer bi je se, ovako izoliranu, moglo promatrati kao implicitni ‘poraz’ njegove analize. Naime, ako imamo na umu da Jakobson ističe da je svih šest funkcija uvek prisutno, u svakom komunikacijskom sustavu, ta Pfisterova teza ukazuje na vrlo očitu ‘rupu’ u njegovom pristupu. Međutim, položaj poetske funkcije u njegovom modelu dodatno se komplikira izjavom koja naizgled ublažava onu prethodno. Pfister, naime, zaključuje da „to međutim ne znači da poetska funkcija načelno ne može delovati u unutrašnjem komunikacijskom sustavu“ (Pfister, 1998: 183) i tako i sam očigledno postaje žrtvom nelogičnosti vlastita pristupa.

Sličnu pogrešku čini i Vladan Švacov u svojim *Temeljima dramaturgije* (1967) kada, primjenjujući Jakobsona na kazališni materijal, pozornost prije svega okreće k odnosima između likova, umjesto na odnose između predstave i gledatelja ili barem drame i čitatelja. Takvo gledište ne može se proglašiti *pogrešnim*, ali je svakako reduktivno i, iz perspektive Jakobsona, irelevantno, jer ono ne traga ni za specifičnošću dramskog, ni kazališnog jezika. Naime, kako ističe Jakobson, „glavni je predmet poetike *differentia specifica* verbalne umetnosti u odnosu na druge umetnosti i na druge vrste verbalnog ponašanja“ (Jakobson, 1966: 286). U tom smislu, poetika kazališne umjetnosti trebala bi biti usmjerena na pronalazak *differentiae specificae* kazališta u odnosu na druge umjetnosti i druge vrste izvedbenog ponašanja, što zasigurno nije pothvat u koji se valja upustiti istraživanjem univerzuma u kojem obitavaju likovi, odnosno načina na koji oni međusobno verbalno opće.

No, to nije jedina pogreška koju Švacov čini posežući za Jakobsonom. Naime, kada se upušta u ispitivanje toga trebaju li pojedine funkcije govora za svoj potpuni izraz sliku⁵ ili ne, u njegovu izlaganju pronalazimo rečenice poput ove: „Za sada je dovoljno zapaziti kako se u emotivnoj funkciji govora neizbjegno susrećemo s vizualnim momentom koji vrlo značajno sudjeluje u njezinu ispunjavanju“ (Švacov, 1976: 105). Ponovo, to je u direktnom proturječju s Jakobsonovim namjerama, jer uključuje kvalitativno razlikovanje funkcija u odnosu prema tzv. slikovnom nadopunjavanju i implicitno sadržava prilično smelu tezu da su pojedini komunikacijski sustavi necjeloviti bez prisutnosti drugih komunikacijskih sustava, te da između njih postoje logične poveznice koje uvetuju njihov suživot. U tom je smislu Švacovljevo posezanje za Jakobsonom prilično neutemeljeno, a još ga labilnijim čini njegova mjestimična opterećenost usporedbama sa svakodnevnim govornim situacijama, što je prilično dobro vidljivo u maloprije citiranom iskazu, i što unosi dodatnu konfuziju, jer tendira ka isticanju naturalističkog kazališnog stila kao jedinog relevantnog.

Zanimljivo je stoga primjetiti da i Švacov, slično kao i Pfister, s Jakobsonom nema nevolja sve dok ne stigne do posljednje, poetske funkcije koju obrađuje u zasebnom poglavlju, dajući joj već samim tim postupkom i drugačiji predznak u odnosu na prethodne. Međutim, to ne čini zato da bi, poput Jakobsona, demonstrirao njeno funkcioniranje u kazalištu. Umjesto toga, Švacov ovdje napušta Jakobsona, ne nudeći jasne primjere poetske funkcije u kazalištu, niti njenu definiciju, (kao što čini s prethodnim funkcijama), a Jakobsonov model zamjenjuje istraživanjem *slojeva* govora. Zaključke koje donosi Švacov o poetskoj funkciji uistinu su nedovoljni za obimniju analizu, što također svjedoči o nevoljama koje i sam ima s njenim smještanjem unutar vlastitog pristupa. Tako on, ističući da lingvistica poetsku funkciju smešta uz bok ostalima, što je „sasvim razumljivo i opravdano sa stajališta lingvistike“ (1976:108), implicitno otkriva da takvo stajalište ipak nije opravdano iz perspektiva koje, za razliku od one lingvističke, ne dopiru dalje od „površinskih slojeva koji su zajednički svakom govornom oblikovanju“ (1976:108). Očito je da u te perspektive ubraja i vlastiti pristup u kojem postojanje poetske funkcije pripisuje isključivo poetskom jeziku, što je iz Jakobsonove perspektive, kako smo već videli, krucijalna pogreška.

Treća autorica koja se u svojoj knjizi *Čitanje kazališta* (1982) dohvaća Jakobsona, Ane Ubersfeld, ne ponavlja Pfisterove i Švacovljeve simplifikacije. Nasuprot tome, ova autorka poetsku funkciju ispravno smješta u pojavu cjelokupne kazališne predstave kao

⁵ Metodologija kojom se služi Švacov nije jasno razradena, pa tako ostaje nejasnim što sve ulazi u njegovo poimanje slike ili slikovnog nadopunjavanja, niti je igdje objašnjena tvrdnja prema kojoj pojedine funkcije uopće nužno zahtevaju takav oblik nadopune, a druge ne, već se njegovi uvidi u tom smislu uglavnom temelje na spoznajama koje su dostupne na razini intuitivnog zaključivanja.

konkretnе prakse te analizira pojavу ostalih funkcija također na razini čitave predstave, a ne samo na nivou dijaloga između likova, iako mjestimice spominje i tu perspektivu.

Međutim, njene opservacije također su mjestimice kontradiktorne i nejasne, s obzirom na to da bi se npr. drugi dio njenog opisa metalingvističke funkcije zapravo mogao smatrati valjanim opisom poetske funkcije. Naime, kada kaže da metalingvistička funkcija „funkcioniše svom snagom u slučajevima kada postoji teatralizacija, rasprava o pozorištu ili pozorište u pozorištu: što će reći: moj kod je kod kazališta“ (Ubersfeld, 1982: 34), ona čini nekoliko logičkih pogrešaka. Naime, priroda tri postupka koje navodi kao topose ‘oživljavanja’ metalingvističke funkcije (teatralizacija, rasprava o kazalištu, teatar u teatru) radikalno se razlikuje – dok je cilj potonja dva tematiziranje kazališta i kazališnih postupaka, cilj postupka teatralizacije je skretanje pozornosti na teatralnost, isticanje onoga što je u kazalištu specifično kazališno, onoga što je, drugim riječima, *differentia specifica* kazališne umjetnosti. Dakle upravo je postupak teatralizacije onaj koji u kazalištu ispunjava poetsku funkciju u smislu u kojem je definira Jakobson kada joj, u literaturi, daje zadaću isticanja onoga što je specifično literarno. To međutim autorici promiće. A da ona promašuje lociranje poetske funkcije dokazuje i način na koji je nešto kasnije elaborira.

Ane Ubersfeld, naime, za razliku od Švacova i Pfistera koji šutke prelaze preko toga, u svojem prizivanju Jakobsona, spominje njegov zaključak da „poetska funkcija projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“ (Jakobson, 1966: 296), preuzimajući ga kao centralnu nit svojeg pristupa. Pritom, međutim, zaboravlja da su za njega *selekcija* i *kombinacija* „dva osnovna načela raspoređivanja koji se primenjuju u verbalnom ponašanju“ (Jakobson, 1966: 296), što ne znači da isto vrijedi i za neverbalna ponašanja. Tako umjesto da svoje zaključke temelji na pronalasku *načela raspoređivanja* koja bi bila prilagođena kazališnom izričaju, ona ih nedodirnute preuzima i zaključuje da je:

„Pozorišno funkcionisanje više no bilo koje drugo *poetske* prirode, ako je poetski posao, kako Jakobson tvrdi, *projekcija paradigmе* na sintagmu, što će reći, u konkretnom slučaju, projektovanje tekstualno-predstavljačkih znakova na dijahronijsku skupinu predstave“ (Ubersfeld, 1982: 34).

Ane Ubersfeld je ovdje očito žrtva nekoliko logičkih nesporazuma od kojih je prvi već spomenuto automatsko preuzimanje kategorija za analizu verbalnih fenomena, bez njihovog prevođenja u kazališne termine. To, jasno je, rezultira i krivim tumačenjem pojmova *sintagma* i *paradigma* čije se funkcioniranje u kazalištu ne može riješiti zahvaljujući metaforici njihovog grafičkog prikaza kao što to autorica čini. Ona na tom mestu kao da zaboravlja vlastiti raniji iskaz da „u meri u kojoj se jedan jezik definiše kao sistem znakova namenjenih komuniciranju, jasno je da kazalište nije

jezik“ (Ubersfeld, 1982: 20). Iako nešto kasnije istu izjavu malo revidira, kako bi ipak omogućila lingvistički pristup teatru, u njoj zapravo vrlo koncizno artikulira poteškoće na koje sam ukazala na početku ovog izlaganja uz pomoć De Marinisovih zaključaka. No usprkos vlastitom upozorenju, i sama je autorica, očito, zaboravila na njih, nudeći tako sasvim krivo čitanje poetske funkcije u kazalištu.

Iako bi, nakon svega izrečenog, bilo zanimljivo okušati se u adekvatnijoj primjeni Jakobsona u kazalištu, takav pothvat značajno nadilazi okvire ovog rada čiji je cilj bio samo pregled načina na koji je navedeni autor do sada obrađivan u teatrološkoj literaturi. Iako nijedan od spomenutih autora svoju analizu nije temeljio isključivo na Jakobsonu, već su se svi njime služili kao potpornjem za određene segmente vlastitih teorija, raspon nesporazuma i krivih tumačenja uistinu je fascinant i pomalo zabrinjavajuć, jer ukazuje na učestalu zamjenu pojmove kojoj je, najčešće, ishodište u ovisnosti kazališta o drami.

Za kraj stoga ne preostaje drugo nego pokušati naznačiti što bi uistinu bilo adekvatno mjesto poetske funkcije u pozorištu. Zanimljivo je, u svjetlu svega rečenog, da rješenje navedene dileme vrlo usputno, i vjerojatno vrlo nesvesno, nudi Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* (2004), kada navodi da „kao i kod pjesničkog znaka koji je autoreferencijalan (Jakobson, 1963) i koji označava vlastite kodove, pri proizvodnji efekta začudnosti teatralnost je pretjerano naglašena“ (Pavis, 2004: 84). Naime, kao što sam naznačila obrađujući postavke Ane Ubersfeld, upravo je rad na isticanju *teatralnosti teatra* mjesto koje odgovara radu na isticanju *literarnosti literature*, a koji Jakobson poistovjećuje s poetskom funkcijom u verbalnoj komunikaciji. Jasno je da je Brechtov *Verfremdungseffekt* (Brecht 1966), samo jedan od načina na koji se navedeno može postići i da bi tu ulogu kod drugih autora zauzele druge metode, ali Pavisova napomena je važna, jer skreće pozornost na čitav kompleks kazališta, ne samo na njegovu dramsku komponentu, a osim toga vrlo jasno ukazuje na ono što i sam Jakobson neprestano ističe, a autori poput Švacova i Pfistera mjestimice zanemaruju. Naime, to da je poetska funkcija uvijek, u svim iskazima, prisutna, samo što je u nekim skrivena, a u nekim se namjerno radi na njenom pokazivanju. Isto to, naime, vrijedi i za postupak teatralizacije koji je prisutan kako u naturalističkom, tako i u epskom kazalištu, odnosno, ako poželimo proširiti pogled i na druge izvedbene oblike, i u kazalištu i performansu, samo što ga pojedine od tih formi nastoje izbrisati nauštrb nekih drugih funkcija, dok druge na njemu inzistiraju.

Tako se pokazuje da je primjena Jakobsonova modela u kazalištu itekako moguća, pod uvjetom da ga se promisli kao celoviti kompleks u čijim temeljima leže određene postavke vezane uz prirodu sustava na koje se odnosi, umjesto da ga se jednostavno mehanički preslika bez obaziranja na navedene konceptualne postavke

koje su, u slučaju književnosti i kazališta, potpuno drugačije. Drugim riječima, primjena Jakobsona u pozorištu mora tragati za istraživanjem *kazališnog jezika*, a ne samo *jezika u kazalištu*.

REFERENCE:

1. Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
2. Brecht, Bertold. 1966. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
3. De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta*. Zagreb: AGM.
4. Eagleton, Terry. 1987. Književna teorija. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
5. Ubersfeld, An. 1982. *Čitanje kazališta*. Beograd: Vuk Karadžić.
6. Jakobson, Roman. 1966. „Lingvistika i poetika“. u: Lingvistika i poetika. M. Ivić i S. Marić, ur. Beograd: Nolit, 285-326.
7. Ingarden, Roman. 1981. „O funkciji govora u kazališnoj predstavi“. u: Moderna teorija drame. M. Miočinović, ur. Beograd: Nolit, 244-263.
8. Pfister, Manfted. 1998. *Drama, teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
9. Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Linguistics, Poetics, Theater and Drama

Abstract: The article analyzes the work of four authors who dealt with the application of Jakobson's model, presented in the text *Linguistics and Poetics* (1966), to theatrical art. Jakobson's division and processing of the six functions of language (emotive, referential, poetic, phatic, metalingual, conative) undergoes the necessary changes and modifications once when instead to poetry, it tries to be applied to reading the theater. Roman Ingarden, Anne Ubersfeld, Vladan Švacov and Manfred Pfister have tried to apply Jakobson's model in various ways and in different directions, often by incorrectly applying his analysis exclusively to the drama component of the theater, thus completely neglecting the performance. At the same time, a more detailed analysis of their models shows the plethora of possible applications of Jakobson to the language of the theater, as well as the perspective of the further elaboration. The article concludes with the identification of potential, more adequate loci for the application of Jakobson's theories, focusing primarily on the poetic function.

Keywords: Roman Jakobson, linguistics and poetics, poetic function of language, foundations of dramaturgy, semiotics of theater

Svetsko bijenale studentskog plakata – studija slučaja

Apstrakt: Rad pod nazivom *Svetsko bijenale studentskog plakata – studija slučaja* ima za cilj da u istorijskom, analitičkom i sadržajnom smislu prikaže složenu strukturu plakata kao umetničke forme. Sagledavanje plakata u svjetlu progresivnih tehnoloških i inovativnih mogućnosti modernih informacionih tehnologija, konstantno zahtijeva preispitivanje dometa i opravdanost postojanja „klasičnog“ plakata. Njegova uloga u savremenom društvu analizirana je kroz različite oblike pojavnosti u sferi umjetnosti i modernog dizajna.

Nedovoljno posvećena pažnja suštini umetničkog izražavanja kroz plakat, koja je istorijski marginalizovana u odnosu na klasično slikarstvo, vremenom se promjenila u pozitivnom smislu, te je kroz apostrofiranje snage i dometa koje plakat ostvaruje, ukazala na značajnije promjene u društvu koje je ovaj vid komunikacije postigao. U radu je za studiju slučaja odabrana ugledna manifestacija Akademije umjetnosti u Novom Sadu, *Svetsko bijenale studentskog plakata*, i kroz analizu osam izložbi Bijenala, valorizovana je njena uloga od 2004. godine sa očiglednim unapređenjem pedagoškog i stvaralačkog rada na plakatu.

Ključne riječi: plakat, bijenale, Novi Sad, akademije, studenti

O plakatu kao sredstvu komunikacije

Vrijeme u kojem živimo potpuno je usaglašeno sa novim medijima vizuelnih komunikacija u koje se nedvosmisleno ubraja i plakat, sa svojom apsolutno prijemčivom i likovno prepostavljenom formom, koja prati, osluškuje, provokira, uzbuduje, obavještava i uvodi u kompleksan svijet likovnosti i dizajna. Brojni teoretičari, istoričari i umjetnici raznih profila su se bavili njegovom pojmom i analizom, te predlaganjem raznih mogućnosti definisanja samog pojma plakata i plakatske umjetnosti, pa najčešće nailazimo na informacije o plakatu kao umoženoj obavijesti koja se postavlja na javnim mjestima (moguće od riječi *plak* - mrljica ili krpica)? U engleskom jeziku se koristi termin *poster* (prihvaćeno i u našem jeziku kao doslovni prevod), ili *posted up* (objavljeno, u smislu postavljanja na javno mjesto). U francuskom jeziku se koristi

izraz *affiche-afficheur* (plakat-prikaz), što se odomaćilo i u našem jeziku kao termin afiša. Italijani, Poljaci, Česi, Bugari takođe koriste izraz *plakat*, Mađari *poszter*, Nijemci *poster*, te tako možemo govoriti o internacionalno-jezičkoj prepoznatljivosti samog termina.

Postoje osnovni elementi kojih se treba pridržavati ako se teži kreaciji dobrog plakata. Oni bi se mogli sintetizovati u uslovno tri segmenta ili nezaobilazne upute, kojih bi se dizajneri, umjetnici i ostali kreatori plakata trebali pridržavati:

1. Plakat mora da privuče pažnju
2. Poruka mora da ostane u sjećanju posmatrača
3. Princip postizanja punog efekta i funkcije

U komponovanju dobrog plakata tipografija ima ravnopravnu ulogu, zajedno sa slikom. Slova moraju biti transparentna, čitljiva i jasna, da bi ih posmatrači mogli uočiti brzo i lako, upravljujući automobilom, vozeći se u javnom prevozu ili nekom od drugih sredstava u pokretu ili jednostavno tokom šetnje gradskim trgovima i ulicama.

Slijedeći izjavu zabeleženu na međunarodnom kongresu grafičkih dizajnera u Beču 1966. godine: „Kada naši potomci budu kroz više stotina godina pretraživali ostatke naše civilizacije, više će saznati o našem životu iz ostataka plakata po arhivima i muzejima nego iz umjetničkih slika i skulptura“ (Fruht i sar., 2004:78)“, u tekstu o plakatu sam analizirao manifestaciju pod nazivom Svetski bijenale studentskog plakata. Uzimajući je za studiju slučaja, manifestacija će potvrditi aktuelnost plakata, njegovu sveprisutnost i aktuelnost među mlađom populacijom, koja odrasta u digitalizovanoj eri.

Naziv *Svetski studentski bijenale plakata* izgovoren je prvi put na skupu grafičkih dizajnera u Meksiku Sitiju. Svetski bijenale studentskog plakata organizuje od 2004. godine Katedra za grafičke komunikacije Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.¹ Naizmenično sa Svetskim bijenalom studentskog plakata, Akademija naizmenično organizuje i Svetski bijenale studentske fotografije.

Bijenale se organizuje po najvišim standardima kvaliteta i prezentacije, a eksponati se predstavljaju u galerijama i sličnim izložbenim prostorima Novog Sada uz prateću dokumentaciju u digitalnoj i štampanoj formi. Organizaciju vode nastavnici, stručni saradnici i studenti novosadske Akademije. Selekcija i dodela nagrada povjereni su visoko profesionalnom stručnom međunarodnom žiriju. Zahvaljujući razumijevanju pokrajinskih i gradskih vlasti, te pojedinih privrednih organizacija i pojedinaca iz grada, nagrade na Bijenalu su na nivou sličnih evropskih manifestacija namenjenih studentskoj populaciji (od 200 do 1000 evra).

¹ Bijenale se održava pod pokroviteljstvom nadležnih ministarstava, sekretarijata Izvršnog veća AP Vojvodine i Grada Novog Sada.

Cilj ovako koncipiranog Bijenala je da se na jednom mestu, saberu i predstave različiti nastavni programi srodnih visokoobrazovnih ustanova u nas i u svijetu, da studenti odmjere svoje stvaralačke i kreativne domete i ovim putem nauče više od onog što inače saznavaju tokom svog školovanja na matičnim školama. Izložbe Bijenala imaju u projektu od 500 do 1000 radova - samo radovi sa jednog takvog Bijenala su već respektabilna brojka. U posljednje vrijeme radovi prelaze i brojku od 2000. Do sada je organizovano osam izložbi Bijenala plakata, a poslednja u nizu početkom ove, 2019. godine.

Sa ciljem popularizovanja izložbi, eksponati se reprodukuju (cca 50-100 primeraka) i predstavljaju širom Evrope na srodnim visokoškolskim ustanovama, u regionu, u Crnoj Gori, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini/Republici Srpskoj.

Plakati za izložbe Bijenala predstavljeni su i u elektronskoj formi na sajtu manifestacije sa pratećim dokumentarnim materijalom. Jednim klikom postaju dostupni svim zainteresovanima širom svijeta. Plakati sa Bijenala se čuvaju u prostorijama Akademije i u celini predstavljaju izuzetnu zbirku didaktičkog materijala Katedre za grafičke komunikacije i koriste se tokom nastave.

Bijenale u kulturnom prostoru Vojvodine

Na prvoj izložbi Svetskog bijenala studentskog plakata održanoj od 23. aprila do 15. maja 2004. godine u Holu Izvršnog veća Autonomne Pokrajine Vojvodine u Novom Sadu tadašnji dekan Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, prof. Nenad Ostojić, zapisao je u katalogu izložbe:

„Da li će, ili koliko dugo će tradicionalna forma kojom Bijenale u ovoj prvoj postavci realizujemo, izdržati izazove novih tehnologija, pokazaće vreme. Na nama je da joj damo šansu, ali i da je kreativno upodobljujemo fascinirajućoj energiji tehnoloških inovacija. Uveren sam da će ukupan energetski impuls kojim će Bijenale zračiti našem kulturnom prostoru, kao i njegov uticaj na razvoj plakata i umetničke pedagogije kod nas, biti adekvatna satisfakcija svima koji su u realizaciji Bijenala uložili svoje vreme i svoj trud, kao i institucijama i pojedincima koji su svojim donacijama omogućili njegovu realizaciju.“ (Ostojić, 2004: 6)

I vrijeme je pokazalo, od prve izložbe Bijenala, na kojoj su učestvovali studenti iz Mađarske, Kine, Koreje, Poljske, Irana, Belgije, Francuske, Srbije i Crne Gore pod mentorstvom značajnih imena iz ove oblasti: Molnar Kalmana, Olah Đerdija (Olah Gyergy), Jian Ping-Hea, Han Hua (Han Xu), Hong Dong-Sika, Reze-Abedini, Muns Spanka (Moons Spank), Levandovskog T.A. (Lewandowski T.A), Branislava Dobanovačkog i drugih, da je otvorena nova era međunarodne saradnje akademija umjetnosti i dizajna, studenata i predavača plakata širom sveta.

Na izložbi su bili najzastupljeniji radovi studenata iz Mađarske, Srbije i Crne Gore kroz različite tematike: od pozorišnog, ekološkog, političkog, sportskog, muzičkog do filmskog plakata, u veličinama 100 x 70 cm i 70 x 50 cm, koje nisu bile prepreka da se pokažu zanimljivi pristupi i njihove vizuelizacije. Na većini radova je ipak zapažen uticaj mentora u konačnim kreacijama. Međutim, ono što jeste dobro to je smjelost eksperimentisanja u domenu plakata kao umjetničke i dizajnerske forme. Uz evidentan omaž plakatu iz ranijih vremena, javnost je bila upoznata sa zanimljivim plakatskim rješenjima iz imena dalekih zemalja poput Kine i Irana. Tako je u Holu Izvršnog veća Vojvodine predstavljen dobro smišljen projekat koji su propratile i pozitivne kritike u medijima širom zemlje. Snažan doprinos kvalitetu prvog bijenala imao je žiri za nagrade koji su sačinjavali eminentni stručnjaci – dizajneri i umetnici, kritičari i teoretičari umjetnosti i dizajna, kao i predstavnici organizatora: Ferenc Barat, Branislav Dobanovački, Laslo Kapitanj (UPIDIV), Miodrag Knežević, Lazar Kuzmanov (APV), Irina Subotić i Olga Šram. Tako je na tlu Vojvodine uspostavljena još jedna ugledna pedagoško-umjetničko-kulturna manifestacija koja danas ulazi u drugu deceniju postojanja.

Dvije godine kasnije nakon prvih koraka „priče o plakatu“ u vojvođanskoj prestonici, organizatori uvode viši stepen profesionalizma u instituciju Svetskog bijenala studentskog plakata, kako u tehničkom pogledu, tako i u odabiru i nagrađivanju radova pristiglih na konkurs. U katalogu druge izložbe tadašnji dekan Akademije umetnosti u Novom Sadu, prof. Dušan Todorović, ohrabren postignutim uspjehom prve izložbe ističe značaj manifestacije za školsku instituciju na čijem je čelu i grad Novi Sad u celini.

U Galeriji Vojvođanske banke od 1. do 15. decembra 2006. godine priređena je izložba za ljubitelje plakata i poštovaoce umjetnosti i dizajna, čime je priča o plakatu u vojvođanskoj prestonici dobila novu epizodu. Žiri za nagrade: Ferenc Barat, Ivan Ilić, Laslo Kapitanj, Menelaos Melcis (Meletzis) i Olga Šram za najuspješnije na Bijenalu proglašili su radove studenata iz Srbije, Poljske i Irana: 1. mjesto Filip Nemet, 2. mjesto Tomaš Zermeta (Tomasz Szeremeta), 3. mjesto Safei Nardžes (Safaei Narges), dok su ravnopravna priznanja u vidu robnih nagrada koje su obezbijedili mnogobrojni sponzori, pripala mladim stvaraocima iz Bosne i Hercegovine, Mađarske i Irana: Goran Lizdek, Tamaš Tot (Tamás Tóth), Jorabči Šabnam (Jorabchi Shabnam). Brojnost učesnika Bijenala je bila izuzetna (126), a ideja organizatora da studenti iz zemlje i sveta afirmišu vrednosti plakata je prihvaćena. Ono što je ohrabrilo organizatore jeste činjenica da se broj zemalja učesnica proširio u odnosu na prvu izložbu Bijenala. Na drugoj izložbi vidjeli smo studente iz Sjeverne Koreje, Bosne i Hercegovine, Meksika, Njemačke, Italije, Litvanije, Austrije, Bjelorusije, Bugarske, Poljske, Mađarske i Srbije. Tematski, plakat je opet obuhvatio skoro sve grupe: od kulturnog, ekološkog, komercijalnog, turističkog, muzičkog, do svih onih područja koja se oslanjaju na plakat kao sredstvo u komunikaciji radi postizanja svojih ciljeva.

Mentorski timovi na čelu sa Slobodanom Štetićem, Zdravkom Mićanovićem, Branislavom Dobanovačkim, Rastkom Ćirićem, Amrom Zulfikarpašić, Alirezom Mostafazadeh Ebrahimi, Rezom Abedini, Viktor Ugo Sančez Gonzalesom (Viktor Hugo Sanchez Gonzalez), Parisom Tašakorijem (Paris Tashakori), Kamrahom Afsaharom i Fons Hikmanom (Fons Hickmann) pokazali su važnost saradnje u istraživanju plakata. Jedno je bilo sigurno – ne postoji, niti je moguća uniformizacija plakata, kao ni njegovo hermetičko zatvaranje u lokalne okvire, bez obzira na sve tehničke različitosti u saopštavanju poruka koje prenosi konzumentu. Bremenitost svih slojeva koji sačinjavaju plakat, koji ponekad svojom brutalno saopštenom porukom ostavlja posmatrača bez daha, i ovog Bijenala je pokazao sve magične moći njegove likovnosti, koja je ujedinjena sa informacijom sačinila vanredan bajkoviti svijet.

Istoričarka umjetnosti, Irina Subotić, u tekstu kataloga Bijenala apostrofira važnost i kontekstualnost plakata u vremenu u kojem živimo.

„Da plakat nije tako važan i upečatljiv model komuniciranja u svim oblastima delovanja, a posebno da ne nosi u sebi snagu i vitalnost mladosti; da ne prodire u naše vidno polje i svesno i podsvesno; da ne prenosi najdirektnijim, pa i agresivnim putem poruke i informacije upućene svakom pojedincu, ciljno, ali i nehotično; da ne računa na ogroman broj korisnika – ne bi se za površine koje su mu namenjene vodile tako ogorčene, prave bitke; ne bi se plakati konstantno prelepljivali, odlepljivali, cepali, a bilbordi skupo plaćali...“ (Subotić, 2006: 10).

Sa trećim Bijenalom konačno je potvrđen profil manifestacije i njen internacionalni duh. Stručan tim, ohrabren ostvarenim značajem manifestacije, čini se, sa „lakoćom“, priredio je svojevrsan internacionalni skup studenata sa mnogih akademija i visokih škola u zemlji i svijetu. Velika produkcija plakata stigla je na adresu Akademije umetnosti u Novom Sadu. Konsekventno tome, žiri u sastavu: Boško Ševo, Zdravko Mićanović, Siniša Vidaković, Ferenc Barat i Krištof Ducki (Krzysztof Ducki), imao je težak zadatak da odabere najbolja ostvarenja, prezentuje ih publici i proglaši laureate treće bijenalne smotre.

Izložba je bila upriličena u SPC Vojvodina, od 5. do 20. decembra 2008. godine. Na izložbi smo vidjeli studente iz zemalja koje su i ranije učestvovali na ovoj manifestaciji. Po prvi put smo bili u prilici da vidimo radevine i studenata iz SAD, Libanona, Crne Gore, Hrvatske i Rusije. Nagrade su otiskele u ruke studenata iz SAD, Poljske i Srbije: 1. mjesto Kurtni Kristofer (Courtney Christopher), 2. mjesto Aleksandra Voldanska (Woldanska), 3. mjesto Dušan Zaklan. Ravnopravna priznanja u vidu robnih nagrada koje su obezbijedili sponzori dodeljena su mladim stvaraocima iz Srbije i Irana: Draganu Bibinu, Feghali Karen, Neveni Đokić.

I ovaj put nije izostala široka paleta oblasti u kojima su studenti, uz mentorski rad već svojih predavača, iskazali kreativne potencijale. Na velikom broju radova primjetili smo snažno prisustvo omažnog karaktera prošlih vremena, njihovo inoviranje i prevođenje u savremene tehnološke jezike. Ovi citati su dragocjeno svjedočanstvo koje potvrđuje koliko je neicrpno bogatstvo likovnih dešavanja kroz prošlost ljudske civilizacije, a studenti su u svojim ostvarenjima unijeli još i mladalačku energiju i elan, te na taj način kontekstualno pomirili prošlost i sadašnjost.

Već četvrti Bijenale, kao i oni koji su usledili do današnjih dana, iz godine u godinu su sve snažnije mapirali Novi Sad na umjetničkim kartama svijeta, obećavajući njegovo trajanje i prerastanje u instituciju, što se zaista i desilo. Ponovo je u SPC Vojvodina pred kraj 2010. godine, od 3. do 15. decembra osvanuo 4. Bijenale. Njegova prezentacija upriličena je krajnje zanimljivom ambijentalnom postavkom u ovom novosadskom prostoru.

Petočlani žiri u sastavu: U.G.Sato iz Japana,Oroš Ištvan (Orosz István) iz Mađarske, Eduard Čehovin iz Slovenije, Čedomir Kostović iz SAD i Atila Kapitanj iz Srbije ispred sebe je imao preko hiljadu plakata, od kojih su odabrali stotinjak za reprezentativnu postavku i katalog. Za laureate su proglašili radove studenata iz Finske i Poljske: 1. mjesto Klemencov Ilja, 2. mjesto Pavilovska Dorota (Pawilowska Dorota) i 3. mjesto Kovalska Veronika (Kowalska Weronika). Ravnopravna priznanja u vidu robnih nagrada koje su obezbijedili sponzori, dodijeljena su studentima iz Njemačke i Srbije: Krečmer Evi (Kretschmer Eva), Mišić Ivanu i Šloc Katji (Schloz Katja).

U najkraćem, bilo je to kvalitativno, brojčano, raznovrsno, inovativno, puno elana, provokacije i umetničkih promišljanja sa porukama svojstvenim mladosti, uz poneku neškodljivu drskost. Bez obzira što je ponovio kodove prethodnih, i samo upotpunio svojim raznolikim plakatskim promišljanjima neograničeni i bezvremenih potencijal, koji u rukama studenata, a vođen iskusnim radom profesora upotpunjuje nukleus jedne ogromne zbirke, utemeljene 2004. godine četvrti Bijenale može se svrstati u najuspjelije smotre.

U uvodnim tekstovima, ljubiteljima umjetnosti i plakata posebno, obratili su se tadašnji dekan Akademije umetnosti u Novom Sadu, profesori Zoran Todović i Miroslav A. Mušić. U tekstu pod nazivom „Plakat-most do sreće, do slobode, do pravog početka...“ liričnim i dosta ličnim obraćanjem Zoran Todović ističe važnost novih kreatora umjetnosti danas, reflektujući uzvišeno „življjenje umjetnosti“ na plakat, kao umjetničku formu. Uz ovo obraćanje Zorana Todovića, stoji i osvrt Miroslava A. Mušića na dizajn, plakat i „novosadsku školu plakata“, gdje u jednoj jezgrovitoj analizi Mušić navodi značaj dizajna kao primjenjene umjetničke discipline, valorizuje plakat kao njegov veoma bitan „proizvod“ i potvrđuje značaj dizajnera Vojvodine u teretiranju plakata kao umjetničkog djela.

Naredna smotra, 5. Bijenale održan je u Master hali Novosadskog sajma, decembra 2012. godine. Zemlje koje su ovaj put uzele učešća su: Iran, Libanon, Meksiko, Srbija, Rumunija, Madjarska, Poljska, Crna Gora, Bjelorusija, USA, Indonezija, Avganistan, Njemačka, Litvanija, Finska, Kina i Brazil. Žiri je i ovaj put bio međunarodni, a činili su ga: Dan Rajzinger (Reisinger) iz Izraela, Leks Drevinski (Lex Drewinski) iz Poljske, Božidar Ikonomov (Bojidar) iz Bugarske, Boris Ljubičić iz Hrvatske i Simonida Dobanovački iz Srbije. Na konkurs je pristiglo preko 1000 plakata, dok je organizator upriličio izložbu od oko stotinjak ostvarenja.

Predstavljena je široka lepeza tema i motiva, veoma aktuelan i živ materijal, koji je velikim dijelom kontekstualan, a predstavlja i danas goruće političke, socijalne, kulturološke i druge probleme kojima su studenti ozbiljno pristupili. Neke od tema koje bi se mogle izdvojiti svojim kreativnim pogledima su:

- Zaštитimo životinje
- Tolerancija
- Sloboda
- Ljudska prava
- Mir i pravda
- Hamlet
- Romeo i Julija
- Samouništenje
- Spasimo vode
- Globalno zagrijavanje
- Virusi
- Aids
- Abortus

Uvodne tekstove u katalogu potpisuju tadašnji dekan Akademije umetnosti u Novom Sadu, Zoran Krajišnik i prof. Miroslav A. Mušić. Dok Krajišnik ističe značaj Bijenala koji se posle 10 godina od pokretanja pokazao jednim od najvažnijih kako pedagoških, tako i umjetničkih poduhvata baziranim na visokoprofesionalnim principima, iako je u pitanju Bijenale studentskih radova, dotle je Miroslav A. Mušić u svom analitičkom i stručnom pristupu pri uvođenju posmatrača u složene radnje i funkcije plakatskog mapiranja određenih pojava, apostrofira, i obilježava bitnost procesa komunikacije u društvu, kao jednog od elementarnih činioца dobrog plakatskog jezika. Njegova promišljanja o prezentaciji, organizaciji i medijskom posredovanju plakata, kao veoma bitnom linku u savremenom dobu, koji povezuje različite zainteresovane strane, predstavljaju dragocjenu bazu za proučavanje kompleksnog polja vizuelnih saopštenja i uopšte vizuelnih komunikacija.

Plakat kao umjetnost ulice koja komunicira sa najširom publikom

Šesta po redu izložba Svetskog bijenala studentskog plakata održana je u decembru 2014. godine, u Master hali Novosadskog sajma. Petočlani žiri je na ovom Bijenalu imao zaista težak zadatak, da od veoma impozantnog broja, od preko 2300 plakata iz 48 zemalja svijeta, izdvoji nekih najreprezentativnijih 1000, pa da iz ovog broja selektuje 100, pripremi prezentaciju najkvalitetnijih radova koji će biti publikovani u katalogu i na kraju proglaši pobjednike Bijenala. Te 2014. godine žiri su činili: Alan Le Kvernek (Alain Le Quernez) iz Francuske, Fin Nigard (Finn Nygaard) iz Danske, Vjeslav Gregorčik (Wiesław Grzegorczyk) iz Poljske, Li Hu (Li Xu) iz Kine i Darko Vuković iz Srbije.

Nagrade su pripale studentima iz Srbije, Poljske i Bjelorusije: 1. mjesto Mariji Gajević, 2. mjesto Janu Bajtliku i 3. mjesto Tomašu Zugintu (Tomash Sugint). Uvodni dio kataloga su obogatili svojim viđenjem ovog Bijenala: Zoran Krajišnik, Ferenc Barat i Branislav Dobanovački. Svako od njih je dao jedan specifičan i dosta ličan osvrt na ovu manifestaciju. Posebno je vrijedan tekst pod naslovom: „Krv, znoj i suza“, autora Branislava Dobanovačkog, respektabilnog umjetnika, posebno na polju grafičkog dizajna i uvaženog profesora Akademije umjetnosti. Dobanovački je jedan od pokretača Bijenala, stoga i ovaj tekst donosi jedan lični osvrt čovjeka, koji je zaslužan za manifestaciju koja je vrijedna svakog respekta.

Sedmi Svetski bijenale studentskog plakata je održan u Galeriji „N“, Muzeja savremene umetnosti Vojvodine. Na izložbi je predstavljeno 100 od 2200 prispelih radova iz regionala i skoro svih kontinenata. Samo izuzetni umjetnici uspijevaju da se istaknu u kreaciji plakata, to je umjetnost trenutka, umjetnost ulice koja komunicira sa najširom publikom – sa prolaznicima. Zakon trenutka zadaje imperativ da plakat bude kreiran što jednostavnije, po mogućnosti sa minimalizacijom teksta, sa takvim vizuelnim simbolima da poruka bude jasna na svim jezičkim meridijanima. Da bi osvojili titulu dobrog dizajnera nije dovoljan samo talenat, već je potrebno uložiti što više truda, rada, usavršavanja, obrazovanja, posjedovanje visokog nivoa opšte kulture. Dobar plakat svoj drugi život otpočinje kada nadživi svoju primarnu, komunikacijsku namjeru i prelazi u galerije i zbirke, pojavljuje se na izložbama i bijenalima gde predstavlja kulturu sredine u kojoj je kreiran.

Selekcija i žiriranje za nagrade povjereni su stručnom međunarodnom žiriju sastavljenom od najeminentnijih svjetskih imena iz oblasti plakata: Dalidi Karić Hadžiahmetović (Bosna i Hercegovina), Sebastijan Kubici (Poljska), Jingui Jangu (Yinggui Jiang) (Kina), Slobodanu Štetiću (Srbija) i Ivici Stevanoviću (Srbija). Kako je i ove godine žiri imao veoma zahtjevnu ulogu da iz mnoštva prispjelih radova odabere najbolje, laureatima 7. Bijenala su proglašeni učesnici iz Mađarske, Kine i Srbije: 1. mjesto Krištof Saba (Krisfö Szaba), 2. mjesto KaiksSiang Ksiao (Kaixiang

Xiao), 3. mjesto Luka Prstojević. Novina ovog Bijenala je stručno vođenje kroz izložbu za zainteresovanu publiku, a kao tumači postavke su angažovani višegodišnji predavači plakata na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, grafički dizajneri Branislav Dobanovački i Atila Kapitanj.

Sedmi po redu Bijenale je, u maniru prethodnih, potvrdio da je mlađa generacija kreatora nove plakatske misli itekako bila upoznata sa aktuelnim društvenim problemima, svim onim pošastima koje je sa sobom donijelo vrijeme prelaska u sajber prostore doživljaja svijeta oko sebe, te i gorućih pitanja koje prilično dijabolično djeluju na dolazeće naraštaje. Zbog toga se i na ovom Bijenalnu pojavljuje britka kritika globalizacije, apel da ljudi počinju misliti svojom glavom, želja za iskrenošću, prozivanje svih dekadentnih i niskomoralnih pojava, vraćanje ka svijetu pozitivnih vrijednosti i namjera i preispitivanje čovjeka kao jedinke koja upravlja planetom Zemljom. Preplitanjem mladalačke kritike Istoka i Zapada, potvrđuje se trijumf osviještenosti ljudske rase pred svim nazadnjim „vrijednostima“ koje joj se serviraju kroz različite ekonomski, političke, socijalne, psihološke i ostale modalitete, u namjeri da se ostvare neki skriveni ciljevi. Mladost je na ovakve namjere reagovala sofisticirano ili bučno, intelektualno, ponekad cinično i provokativno, lirično, a sva svoja promišljanja je vizuelizovala kroz formu plakata i ubličila u sjajnoj tehničkoj postavci u MSUV, koja je trajala do mjeseca aprila 2017. godine.

Osmi po redu, *Svetski bijenale studentskog plakata*, brojnošću konkursnog materijala održava standard koji je uspostavljen na nekoliko zadnjih manifestacija. I 2019. godine, brojkom od 2200 prisjelih radova potvrđena je aktuelnosti i opravdanosti ove institucije, gdje je, angažmanom žirija (međunarodnog karaktera), izdvojeno oko 100 radova, koji su 20. februara predstavljeni u novootvorenoj Kulturnoj stanici „Svilara“, objekat bivše fabrike za bojenje svile. Žiri 8. Bijenala studentskog plakata je radio u sastavu: Stasis Idrigevicius (Stasys Eidrigevicius) iz Litvanije, Goc Gremlić (Gotz Gramlich) iz Njemačke, Ričard Kajzer (Ryszard Kajzer) iz Poljske, Jainping He iz Kine i Dragan Bibin iz Srbije. Laureatima su za 2018. godinu proglašeni predstavnici Kine, Ruske Federacije i Poljske: 1. mjesto Nuo Ma, 2. mjesto Elizabeta Korabelnikova (Elizaveta Korabelnikova), 3. mjesto Aleksandra Zetala (Zietala). Među učesnicima su skoro sve članice koje su dale svoj doprinos ovom okupljanju stvaralaca i prethodnih godina, ali se pojavljuju i neke nove zemlje, što potvrđuje stečenu reputaciju manifestacije. Na osmoj smotri radove su priložile sljedeće zemlje: Meksiko, Poljska, Egipat, Srbija, Bjelorusija, Iran, Kina, BiH, Ruska Federacija, Tajvan, Sjeverna Koreja, Njemačka, Ukrajina, Bugarska i Turska. Najbrojniji radovi pristigli su iz Kine i Irana.

Ono što je moguće primjetiti u prostoru „Svilare“, jeste zastupljenost skoro svih tematskih plakata, sa dominacijom određenih tema koje su obeležile 2019. godinu:

- Kriza identiteta
- Priroda i tehnologija
- Pozorišni plakat
- Antiratni plakat
- Sloboda
- Kritika savremenog društva
- Virtuelno nasilje
- Stres
- Uništavanje okeana

Osmim Bijenalom dominirao je transparentniji okret ka individualnom izrazu u kreiranju plakata. Veliki broj autora u svojim ostvarenjima primjenjuje neku vrstu slikarskog pristupa i na taj način formira vizuelnu predstavu, koja ima veliki broj referentnih osobina koje odvajaju plakat od njegove „standardne matrice.“ Ovo je nJAVA mogućeg okreta u dizajniranju plakata, što posvјedočuje prirodnu i istorijsku povezanost primjenjene i klasične umjetnosti, kao i vrednosti modernog dizajna. Posebno se izdvajaju rješenja sa Dalekog Istoka i Irana, iz zemalja u kojima postoji već duga tradicija razvoja i bavljenja plakatom.

Umjesto zaključka

Ovaj hronološki prikaz Bijenala samo je potvrda i uvod u ozbiljnija razmatranja i proučavanje ovog značajnog umetničkog događaja, koji je u kulturološkim sagledavanjima razvoja savremene umjetnosti i dizajna, kako Srbije, tako i regionala izvan evropskih granica, jedna od značajnih pojava u našoj novijoj umjetnosti. Svi aspekti koji su uključeni u ovu smotru, a oni su pedagoški, sociološki, umjetnički, kulturološki, ekonomski, psihološki, pa u krajnjem slučaju i politički, svu složenost procesa obrazovanja ujedinjuju sa praćenjem i razvojem, svakako i poznavanjem umjetničkih scena na jedan specifičan način. Najpre mlađi ljudi koji otvaraju svoje predstave, svijest o vremenu u kojem žive, oplemenjuju životnu sredinu i svoj um, rušeći sve moguće barijere koje im je društvena osrednjost postavila.

Kuriozitet bijenala jeste da on kao festival slike i riječi nije zatvoren u uski, lokalni okvir. Po zatvaranju glavne postavke Bijenala, organizator je nastojao da on bude prezentovan u nekoliko država regionala (Hrvatska-Rijeka, Crna Gora-Cetinje, BiH-Sarajevo, RS-Banjaluka), i na taj način aktivno i transparentno dozvoli da Bijenale „živi“ tokom cijele godine, sve dok ga ne smijeni Svjetski bijenale studentske fotografije – manifestacija srodnog karaktera koja kreira kontinuiranu priču sa ovim Bijenalom, i traje već 15 godina. Sasvim je izvjesno da će ovakav profesionalno uspostavljen model

prezentacije studentskog stvaralaštva, koji donosi sliku i promišljanja sa nekoliko kontinenata, opstati još dugi niz godina, i uz svesrdan angažman struke, i neizostavnu podršku svih društvenih struktura, biti potvrda važnosti i posebnosti vizuelnih komunikacija u vremenu u kojem jesmo.

REFERENCE:

1. Adams, Robert. 1971. *Creativity in communications*. London: Studio Vista.
2. Arnold, Matthias. 2007. *Anri de Tuluz Lotrek*, Podgorica: Daily Press.
3. Bobić, Miloš. 2000. *Urbani spektakl, Grad između arene i scene*. Beograd: CLIO.
4. Clark, Toby. 1997. *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, New York, Harry N. Abrams.
5. Crnogorac Dimitrijević, Marina. *Plakat - razvoj plakata*. FSU Beograd.<http://www.fsu.edu.rs/plakat-prvi-deo/> posjećeno 09.02.2019.
6. Crnogorac-Dimitrijević, Marina. *Plakat - razvoj plakata*, FSU Beograd,<http://www.fsu.edu.rs/plakat-razvoj-plakata-drugi-deo/> posjećeno 09.02.2019.
7. Ćirić, Darko, Biljana Stanić. 2005, *Vreme na zidu*. Beograd: Muzej grada Beograda.
8. Gallo, Max, 2002. *The posters in history*. New York: W.W. Norton & Company.
9. Grupa autora. 2006. *Enciklopedija slikarstva i grafike*. Beograd: AKIA M.princ.
10. Fruht, Miroslav, Milan Rakić i Ivica Rakić. 2004. *Grafički dizajn-kreacija za tržište*. Beograd_Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograda.
11. Hembri, Rajan. 2004. *Kompletan grafički dizajn* (prevod Danijela Ninković, Ivana Kontar). Beograd: Don Vas.
12. Karavaris, Ivan (ur.). 2004. *Katalog 1.Svetskog bijenala studentskog plakat*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
13. Karavaris, Ivan (ur.). 2006. *Katalog 2.Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
14. Karavaris, Ivan (ur.). 2008. *Katalog 3. Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
15. Karavaris, Ivan (ur.). 2010. *Katalog 4. Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
16. Karavaris, Ivan (ur.). 2012. *Katalog 5. Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
17. Karavaris, Ivan (ur.). 2014. *Katalog 6. Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.
18. Mitrović, Vladimir (urednik). 2016. *Branislav Dobanovački: Posle 44 godine*, Novi Sad, MSUV.
19. Moorhouse, Paul. 2008. *Pop Art Portraits*. Stuttgard: Staatsgalerie Stuttgard.
20. Ostojić, Nenad. 2004. „Uvodna reč“, u: *Katalog 1.Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu. Str. 6-7.
21. Osterwold,Tilman. 2003. *Pop Art*. Koln: Taschen GmbH.
22. Radmaher, Helmut. 1971. *Plakat kao izvor za istoriju*. Beograd: Zbornik istorijskog muzeja Srbije.

23. Rennert, Jack. 1990. *Posters of Belle Epoque*. San Diego: Wine Spectator Press.
24. Subotić, Irina. 2006., „Studentski plakat/prozor u život, prozor u svet“, *Katalog 2. Svetskog bijenala studentskog plakata*. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerzitet u Novom Sadu. Str. 10-11
25. Timmers, Margaret. 2003. *Power of the poster*. London: Victoria and Albert museum.
26. Welch, Dawid. 1993. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. London: Routledge Taylor&Francis Group.
27. <http://kulturistra.hr/lang/hr/2018/12/24-sanjam-knjige-u-istri-izlozba-poljskog-plakata-u-galeriji-c8/>, posjećeno 08.02.2019.

The World Biennial of Student Poster – A Case Study

Abstract: The paper *World Biennial of Student Poster – A Case Study* aims to show the complex structure of the poster as an art form in a historico-analytical and content-wise manner. Viewing the poster in the light of the progressive technological and innovative possibilities of modern information technologies, constantly requires challenging of the scopes and justification of the existence of a „classic“ poster. Its role in contemporary society has been analyzed through various forms of manifestation in the spheres of art and modern design.

Insufficiently paid attention to the essence of artistic expression through the poster, which has historically been marginalized in relation to classical painting, has positively changed over time, and through the apostrofing of the strength and the range the poster reaches, it has pointed to the significant changes in the society that this type of communication has achieved. In this paper, a prominent event of the Academy of Arts in Novi Sad, the World Biennial of Student Poster, was selected for the case study, and through the analysis of eight exhibitions of the Biennial, its role since 2004 has been evaluated with an obvious improvement in pedagogical and creative work on the poster.

Keywords: poster, biennial, Novi Sad, academies, students

Kristina Planjanin-Simić

UDC: 811.135.1(497.113)-92(049.32)

Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača

Prikaz

Kikinda

Srbija

O muzičkim hronikama iz Banata Euđena Činča

Eugen Cinci, *Cronici muzicale bănățene (Muzičke hronike iz Banata)*, Visoka škola strukovnih studija za vaspitače „Mihailo pavlov“ Vršac, 2018, ISBN 978-86-7372-252-8, COBISS.SR-ID 320481031

Monografska studija pod nazivom *Cronici muzicale bănățene (Muzičke hronike iz Banata)* predstavlja zbir od 32 osvrta, prikaza i muzičkih kritika. Dok pojedini tekstovi predstavljaju samo svojevrsni pregled kulturnih aktuelnosti današnje svetske scene i kulturnih dešavanja sa područja naše zemlje i sa teritorije susedne Rumunije, veliki broj tekstova zapravo sadrži pravu riznicu podataka, predstavljajući svojevrsni istorijski dokument i svedočanstva o razvoju muzičke scene Banata, u širem smislu, i njegovih kulturnih pregaoca. Pomenuti tekstovi nastali su u periodu od bezmalо 15 godina, od 1998. do 2011. godine, i vernim čitaocima aktuelnih listova poput: *Libertatea (Sloboda)*, *Cuvântul Românesc (Rumunska reč)*, *odnosno Dealul Vrșetului (Vršačka kula)* i *Datini bănățene (Banatske granice)*, kao i *Buletinul Festivalului de Folclor și Muzică Românească din Serbia (Bilten Festivala rumunskog folklora i muzike iz Srbije)*, tokom pomenutog perioda pružali su jasne uvide u mnogobrojne manifestacije i koncerte, ali i nastanka određenih kulturnih udruženja, počecima formiranja crkvenih i svetovnih horova, formiranja orkestara, kako amaterskih, tako i profesionalnih, na pomenutom folklornom arealu.

Nizom stručnih tekstova autor Euđen Činč je takođe upoznavao čitaoce mnogobrojnih listova različitih muzičkih orijentacija i podsećao na veliki broj entuzijasta, amatera i profesionalaca koji su dali nemerljiv doprinos kako lokalnoj muzičkoj sceni Banata, poput imena prof. George Velić (Gheorghe Velici) iz Vršca, Damaskin Margita (Damaschin Mărgită) iz Nikolina, Mircea Popa (Mircea Popa), Paraskiv Oprea (Paraschiv Oprea), ali pružajući mnoge reminescencije i na istorijska svedočanstva tj. gostovanja čuvenih horovođa, kompozitora i umetnika poput: Jon Vidu (Ion Vidu), Đorđe Enesku (George Enescu) i George Zamfira (Gheorghe Zamfir) kao poznatih imena svetske muzičke scene.

Autor tekstova, muzikolog, profesor koji je tokom svog mladalaštva kao aktivni amaterski pregaoc i violinista i sam stasavao u profesionalnog instrumentalistu,

Školjući se na prestižnom muzičkom konzervatorijumu u Bukureštu, nakon bogatog višedecenijskog scenskog iskustva, dirigujući takođe mnogim ansamblima i orkestrima poput *Orchestra Rapsodia Bănațeană* (*Orkestar Banatska rapsodija*), oprobao se i u svojstvu novinara. Pored svega gore navedenog, on nizom tekstova daje ne samo prikaze samih muzičkih dešavanja na teritoriji regije Banata, već ujedno prati i određene folklorne ansable i njihove zapaženije nastupe u inostranstvu, i upućuje čitaoce u tokove reforme školstva, kao i u sadržaje međunarodnih stručnih konferencija.

Sagledavajući savremenu ulogu muzičkog kritičara i novinara u kojoj se Euđen Činč našao, svakako jeste bila i ta da pruži kritički osrvt na muzička dešavanja, festivale i da primeti njihove nedostatke, ali i da hrabro istupi i iznese sopstvene stavove. Tako autor, na primer, navodi potrebu za ozbilnjijom reformom „reformă mai serioasă“ pojedinih festivala tradicionalne muzike počevši od samog naziva, načina selekcije učesnika festivala sa predlozima odabira autentičnih, tradicionalnih melodija sa područja Banata, ali i poštovanju nacionalnog kostima i stilskih odlika u korelaciji sa ukrasima, u interpretativnom smislu, odabranih melodija i izvođenja određenih folklornih zona od strane učesnika festivala. Ukoliko je prirodna težnja da svaki naredni muzički festival nadmaši prethodni, onda je jasno zašto autor s punim pravom oštrim jezikom vršnog muzikologa, poznavaca i interpretatora, kritički sagledava, i ujedno pružajući konstruktivne predloge kada su u pitanju manifestacije poput nekadašnjeg pomenutog festivala „Festivalul de folclor și muzică românească“, još u jednom od svojih prvih kritičkih tekstova (Cinci, 2018: 6-7). Njegovi hrabri i radikalni predlozi, nakon nekoliko godina najzad će uroditи plodom i na taj način svakako doprineli, u organizacijskom smislu, samoj realizaciji pomenutog festivala, sada pod novim nazivom koji je upravo promenjen na predlog, ali i iznenadenje autora teksta, Euđena Činča (Cinci, 2018:26).

U pojedinim muzikološko-tekstualnim osrvtimi autor takođe analizira i iznosi stručna mišljenja o repertoaru pojedinih narodnih orkestara koji su stvarali sredinom 20. veka poput čuvenog Durainovog orkestra, o njihovim stilskim interpretacijama koje prestavljaju svojevrsni „amalgam“ elemenata proizišle iz raznih folklornih zona Banata i etničkih specifičnosti muzičke tradicije Slovaka, Cigana, pa čak i Jevreja, ne izostavljajući specifične elemente muzike za zabavu sa početka 20. veka (Cinci, 2018:39). Autor ujedno govori o njihovom tehničkom nivou, ali i upućuje čitaoce na svojevrsne elemente melopoetske analize pojedinih melodija poput: *Doina de dimineață*, odnosno *Doina Petrovasălei*, ulazeći u mikrostrukturu melodije i stilskih i interpretacijskih rešenja sa osrvtom na način i upotrebu, na primer, trilera i vibrata, upoređujući njihovu interpretaciju sa čuvenim orkestrom Vlastimira Pavlovića Carevca. Takođe, on čitaocima predočava na koji je način tokom istorije došlo do substitucija pojedinih tradicionalnih instrumenata poput viole i cimbala sa harmonikom ili, u novije vreme još učestalije, sa električnim klavijaturama, predviđajući potpunu supstituciju violine od strane pojedinih duvačkih instrumenata u narodnim orkestrima.

Pored svega navedenog, ovaj mladi autor nizom tekstova takođe upućuje čitaocu na koji način su burna istorijska previranja na području Banata ostavila traga na osnovne uslove života svodeći se veoma često na puko preživljavanje, koje su se snažno odrazile i na kulturni život rumunske nacionalne zajednice. Onda kada nam je poznata istorijska činjenica da je prva muzička škola na području Srbije bila otvorena tek 1899. godine u Beogradu, pod tako diktiranim istorijskim uslovima o ozbiljnijem kulturnom razvitku svakako nije ni moglo biti reči pre ovog perioda.

Muzika je oduvek bila jedan od najsnažnijih i najekspresivnijih vidova nacionalnog izražavanja, reflektujući ujedno i duhovnost naroda, način razmišljanja i življenja jedne zajednice. Muzičko stvaralaštvo rumunskog življa sa područja Vojvodine dostiglo je svoj najveći domet na kraju 20. i na početku 21. veka, ali i polako počelo da se degradira iz više razloga, od kojih je jedan od najizraženijih svakako onaj finansijski, prema rečima Činča. Sa druge strane, sa porastom velikog broja profesionalnih muzičara rumunska zajednica, uz pomoć svog sada obrazovanog kadra, uspela je u velikoj meri da podigne interpretacijski nivo. Međutim, veliki broj ovih umetnika i kulturnih pregalaca potekao je upravo zahvaljujući neizmernoj ljubavi mnogih generacija amaterskih entuzijasta muzički veoma nadarenog banatskog življa, a to jeste činjenica koju ne smemo zaboraviti.

Kuda i na koji način dalje? *Quo Vadimus?* Ova pitanja naš autor Činč veoma često postavlja kroz svoje kreativne i inspirativne tekstove, preispitujući sopstvene stavove, i pružajući svojim čitaocima mudra rešenja, ali i nadu za buduća pokoljenja: „Pre će nam biti od koristi jedna kritika, jedna koja je dobronamerna. Ne možemo se ovde zaustaviti... jer treba da nadmašimo sami sebe. Samo tako ćemo imati jasnu viziju da se nećemo ugasiti, već da ćemo, naprotiv, istinski postojati i da znamo da cenimo naše autentične vrednosti“ (Cinci, 2018:59).

Svenka Savić: *Erika Marjaš*

(Futura publikacije i Udruženje „Ženske studije i istraživanja“, Novi Sad, ISBN 978-86-7188-180-7, 2018, 196. str.)

Dr Svenka Savić je do sada napisala nekoliko knjiga o baletu, od kojih su najznačajnije knjiga o istorijatu Baletske škole u Novom Sadu (*55 godina Baletske škole u Novom Sadu*, 2004) i knjiga o primabalerini Baleta Srpskog narodnog pozorišta, koja je završila Baletsku školu u ovom gradu (*Erika Marjaš*, 2018).

Svenka Savić je podelila knjigu *Erika Marjaš* na devet poglavlja. Nakon *Predgovora* slede: 1. *Detinjstvo* (str. 11–24), u kojem piše o školovanju i počecima umetničke, filmske i manekenske karijere Erike Marjaš; 2. *Profesionalna igračka karijera* (str. 25–49), u kojem govori o Erikinim partnerima u baletu i gostovanjima SNP; 3. *Medijski odjeci profesionalnog rada* (str. 51–120), u kojem je reč o kritikama, intervjuima i fotografijama Erike Marjaš. Sledi poglavlje 4. *Direktorka baletskog ansambla* (str. 121–132), o podršci inovativnim procesima, koju je Erika pružala na poziciji direktorke baletskog ansambla. U poglavlju 5. *Drugi o umetnicu* (str. 133–145) nalaze se svedočenja dvanaest prijatelja i saradnika primabalerine tokom njenog profesionalnog rada. Na kraju knjige su 6. *Nagrade i priznanja* Eriki Marjaš za doprinos društvu (str. 147–154); 7. *Tekstovi trajnog nasleđa* (str. 156–162) koji svedoče o njenom talentu i 8. *Završni osvrt* (163–165), u kojem autorka knjige sumira stanje u baletskom ansamblu u dužem vremenskom periodu. U poglavlju 9. *Prilozi* (str. 167–196) Svenka Savić je objedinila različite empirijske podatke (telegrami, biogram umetnice, tekstovi o Eriki Marjaš u medijima).

U *Detinjstvu*, autorka knjige postavlja osnovno teorijsko pitanje o trajanju perioda detinjstva talentovanih umetnica čija karijera počinje već u ranom detinjstvu. Kao potvrdu ovom otvorenom pitanju, Svenka Savić daje spisak aktivnosti kojima se u detinjstvu bavila Erika Marjaš, kao dokaz njene izuzetne telesne sposobnosti, ali i ranog profesionalnog angažovanja.

U poglavlju o profesiji, autorka otvara pitanje o tome koliko kritika (ne) doprinosi afirmaciji umetnica i koliko (ne) utiče na razvoj same baletske i savremene igre. Najpre navodi pedeset uloga Erike Marjaš u Baletu SNP tokom dvadeset igračkih

sezona, a potom hronološkim redosledom daje kritike iz dnevne i nedeljne štampe o ulogama koje je umetnica ostvarila (str. 61–74), čime ne želi da pokaže samo uspeh umetnice, nego i (ne)moć kritike u vreme kada je umetnica ostvarila svoju igračku karijeru (1961–1981). U ovom delu knjige saznajemo da u baletu pojedinka i pojedinac ne mogu gotovo ništa sami da učine, te da se karijera jedne prvakinja baleta mora povezati sa svima onima koji su u tom ostvarivanju učestvovali sa njom, a to su koreografi, partneri, dirigenti. Koreografi su presudni za uspeh balerine, posebno kada je ona u stalnom radnom odnosu u jednom ansamblu, kao što je to bio slučaj sa Erikom Marjaš. Od presudnog značaja za njenu karijeru bili su Georgi Makedonski i Iko Otrin na početku, a Vera Bokadoro na kraju karijere.

Interesantna je analiza tekstova, naslovljena u knjizi kao *Tekstovi trajnog nasleđa*, koji predstavljaju zapravo enciklopedijske odrednice o Eriki Marjaš. Svenka Savić i ovde otvara teorijsko pitanje o tome u kojoj meri enciklopedijska odrednica odražava ideoološki okvir u kojem je umetnica ostvarila svoju uspešnu igračku karijeru, a potom nastavila kao organizatorka života i rada baletskog ansambla u Srpskom narodnom pozorištu. Autorka konstatiše da podaci o blistavoj karijeri Erike Marjaš negde izostaju, te postavlja još važnije pitanje u vezi sa ovom temom: ko brine o pisanju tekstova trajne vrednosti?

Na osnovu spiska nagrada i priznanja Erike Marjaš (str. 147–154), među kojima su i nagrada za životno delo koju joj je 2006. godine dodelilo predsedništvo Udruženja baletskih umetnika Srbije, doznajemo koliko je primabalerina bila vrednovana u svojoj sredini u vreme kada je aktivno bila deo kulturne i umetničke javnosti.

Poglavlje *Medijski objeci profesionalnog rada* (str. 51–119) posvećeno je kritikama premijera i gostovanja u dnevnoj štampi, intervjuiima u dnevnoj štampi i elektronskim medijima, kao i fotografijama Erike Marjaš. Svenka Savić čitaocima daje važne podatke o predstavama i kritikama koje su rasuti po dnevnoj štampi, objedinjujući ih u ovoj knjizi i čineći ih na taj način dostupnim na jednom mestu. Razgovori koje je Erika vodila sa iskusnim novinarkama i novinarima govori o uvažavanju umetnice unutar novinske redakcije, a važnost intervjua sa umetnicom ogleda se u činjenici da je „tu njen glas najjači“ (str. 75). Međutim, Erika Marjaš u ovim razgovorima ne govori samo o sebi - ona kroz priču o sebi oslikava živote svih baletskih umetnika, jer putem ovih razgovora šira javnost saznaće iz „prve ruke“ o ovoj profesiji: „Sa svačim bih mogla da se pomirim, ali se ne mirim s tim da se naš rad ne ceni dovoljno. Sigurna sam da je malo takvih profesija u kojima se radi tako naporno kao u baletu. Mogli bismo za takav trud očekivati bar poštovanje.“

Važna je povezanost igračke karijere Erike Marjaš i medija. Novinski tekstovi potvrđuju značajno prisustvo ove umetnice u kulturnom životu svoga vremena, dok same kritike, kako Savić ističe, nisu toliko presudne za njenu popularnost, kao njene izjave i fotografije. Autorka knjige pred nas iznosi stav da je potrebno sagledati doprinos kritika

pojedinih događaja u umetničkoj igri razvoju igre kod nas i obrazovanju publike. Iz kritika o premijerama predstava u kojima je igrala Erika Marjaš može se uočiti i promena načina na koji se pišu kritike kod nas u dnevnim novinama tokom pedeset godina. Najpre ih pišu muškarci koji su poznavali isključivo muziku, dok nakon Drugog svetskog rata pa do danas kritike u dnevnoj štampi pišu žene, među kojima i autorka Svenka Savić. Odgovor Erike Marjaš o tome kako doživljava baletsku kritiku naveo je i samu autorku ove knjige na razmišljanje o tome na koji način je i ona sama pisala te kritike i da li su ponekad izvođači nepravedno bili samo spomenuti. Ovaj kritički osvrт nam još jednom pokazuje važnost intervjua koji se vode sa javnim ličnostima, jer iz tih razgovora možemo da saznamo i ono što nam na sceni nije vidljivo i da sagledamo stvari iz drugog ugla.

Savić smatra da su fotografije Erike Marjaš mnogo više doprinele popularnosti umetnice nego kritike ili tekstovi o njoj, jer su fotografije te koje se zadržavaju u memoriji gledalaca i čitalaca. Stoga je jedan deo ove knjige (str. 97–119) posvećen fotografijama Erike Marjaš iz poznatih baleta i iz filma *Ljubav i moda*, a mesto u knjizi su našle i njene fotografija na konju, ili ona gde je još učenica Baletske škole u Novom Sadu, kao i jedna fotografija sa kolektivom SNP. Poglavlje o medijskim odjecima profesionalnog rada Savić završava preporukom da se nakon sedamdeset godina postojanja baleta SNP sproveđe istraživanje o fotografijama u tekstovima o baletu. Na ovaj način, skrećući pažnju na neka važna pitanja kako o baletskim kritikama, tako i o važnosti fotografija u baletu, Svenka Savić daje povod za dalja istraživanja koja se ne odnose direktno na balet, ali su neosporno povezana sa baletom. Jedno od tih pitanja jeste i pitanje standardizacije baletske terminologije koje je Savić otvorila još pre dvadeset godina, a koje do danas nije zaključeno. U ovoj knjizi, ona još jednom skreće pažnju na jezička pitanja u baletu (str. 125–128), ističući kao jedan od doprinosa Erike Marjaš podršku koju je od nje dobila u vreme kada je Erika Marjaš bila na dužnosti direktorke baletskog ansambla SNP da prvi i jedini put tamo organizuje susret kritičarki baleta i stručnjaka za jezik sa Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, na kojem je i sama autorka ove knjige radila.

Knjiga *Erika Marjaš* Svenke Savić, poslednja je u dugom nizu knjiga o znamenitim ženama Novog Sada o kojima ona piše tokom poslednjih dvadeset godina s ciljem da doprinese širem znanju o emancipaciji žena u domaćem i umetničkom višekulturalnom miljeu. Kad je reč o povodu pisanja o primabalerini novosadskog Baleta, Savić je objasnila u *Predgovoru*: „O Eriki Marjaš pišem kao osoba sa kojom je ona provela osam godina učenja baleta u Baletskoj školi i deset godina igranja u Baletu SNP. Vezuje nas detinjstvo i mladost u profesionalnoj orientaciji i ljubavi prema igri“ (str. 10).

Ako procenujemo značaj ove knjige u okviru domaće baletske literature, onda se on, pored detaljnih podataka o profesionalnoj karijeri jedne umetnice, ogleda i u bogatstvu važnih podataka o istorijatu Baleta u SNP, kao i u podacima koji otvaraju nova pitanja o odnosu baletske profesije u kulturnom kontekstu Novog Sada i države u celini.

Svetlana Đačanin
 Univerzitet u Novom Sadu
 Akademija umetnosti
 Departman muzičke umetnosti
 Srbija

UDC: 793.3(049.32)
 Prikaz

Dunja Njaradi: *Knjiga o plesu. Tradicije, teorije i metodi*

(1. izdanje – Beograd: Ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“, 2018)

Ples, kao socijalno, kulturno i politički uslovljena umetnost, izaziva sve veće interesovanje naučne javnosti, naročito etnokoreologa i antropologa. *Knjiga o plesu* antropologa Dunje Njaradi predstavlja značajan doprinos izučavanju savremenog i tradicionalnog scenskog plesa u Srbiji, s obzirom na to da autorka ples posmatra iz više različitih aspekata koji se međusobno nadopunjaju.

Knjiga je podeljena u četiri poglavlja: 1. Uvod, 2. Ples u istoriji i teoriji, 3. Koreografija tradicionalnog plesa – pomeranja, izmeštanja i razvoj i 4. Ples kao pokret u vremenu i prostoru: globalna mobilnost i plesni rad. Svako od navednih poglavlja nosi posebnu problematiku u definisanju i pozicioniranju plesa u savremenom vremenu, koju autorka iznosi čitaocima kao rezultat dugogodišnjeg međunarodnog terenskog i etnografskog rada.

Uvod i prvi odeljak knjige bave se pitanjem definisanja plesa kao umetnosti (ili neumetnosti) od antičke Grčke do savremenog doba. Pored toga, autorka daje i dijahronijski pregled zapadnoevropske plesne scene, počevši od razvijta baleta, pa sve do postmoderne i savremenog plesa, a prateći različite plesne pravce, žanrove i plesne tehnike. Poseban akcenat stavljen je i na antropologiju plesa kao „staru-novu“ disciplinu (kako je autorka naziva), koja, prema rečima Dunje Njaradi, i dalje pokušava da postavi okvire i metode za proučavanje plesa kao kompleksnog fenomena ljudskog izražavanja.

Drugi deo knjige fokusiran je na koreografije tradicionalnih plesova kao specifičan žanr scenske umetnosti koji se danas neguje u kulturno-umetničkim društvima u Srbiji. Ovaj odeljak autorka bazira na osnovu postojeće (za sada još uvek malobrojne) literature koja se bavi ovim fenomenom, ali i na osnovu bogatog etnografskog rada u okviru koga je godinama intervjuisala plesače amaterskih kulturno-umetničkih društava u Srbiji i profesionalne plesače Ansambla narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“, iznoseći njihova iskustva i životne priče koje na specifičan način dočaravaju čitaocima poteškoće amaterskog i profesionalnog rada. Ove etnografije imaju posebnu važnost naročito zbog toga što je autorka u knjizi iznosila i razmišljanja svojih sagovornika koji se bave savremenim plesom, te komparacija dve dijametralne plesne scene (savremene

i tradicionalne) otvara i pitanje kako bi koreografija tradicionalnog plesa u Srbiji mogla da se razvija i menja po ugledu na savremeni ples.¹

U ovom drugom poglavlju knjige Dunja Njaradi se bavi još jednim važnim problemom, a to je neformalno i formalno učenje plesa. Da bi imenovala i objasnila određene načine transfera znanja autorka koristi termin „šegrtovanje“, koji podrazumeva učenje putem periferne participacije, a koji su osmislili socijalni teoretičari Džin Lav (Jean Lave) i Etjen Venger (Etienne Wenger) 1991. godine. Ovaj teorijski model je, smatra Njaradi, vrlo primenljiv, jer omogućava razumevanje prenošenja telesnih aspekata plesnog znanja. S obzirom na to da je metodika učenja plesa u etnokoreologiji u Srbiji tek od nedavno u interesovanju naučne javnosti, može se reći da otvaranje ovih teorijskih pitanja zaista jeste od velikog značaja u plesnim istraživanjima.

Poslednji deo knjige se bavi pozicioniranjem plesača i njegovog rada u savremenom i globalnom svetu koji podrazumeva konstantnu mobilnost. Autorka pristupa mobilnosti plesača sa dva aspekta: sa jedne strane, kroz već pomenute etnografije približava čitaocima brojna putovanja i turneje koje su njenim informantima bile značajan deo plesne karijere; sa druge strane, citirajući svoje kazivače pokušava da prikaže sve poteškoće sa kojima se plesači savremene plesne scene u Evropi susreću na stalnim putovanjima koja su im neophodna kako bi uspeli da ostvare svoje karijere. Pitanje mobilnosti plesača, kao i brojne druge poteškoće sa kojima se oni sreću poput fizičkih povreda, nerešenog radnog staža, kratke karijere, nedovoljnih finansijskih, nije do sada otvarano u plesnim istraživanjima u Srbiji, a knjiga Dunje Njaradi upravo iz ovih razloga nosi posebnu težinu i važnost.

Zaključak knjige nosi simboličan naslov – *Biti ili ne biti u plesu*. Autorka u ovom poslednjem odeljku navodi da je za buduća istraživanja plesa neophodan multidisciplinarni pristup, odnosno spajanje različitih teorija, metoda i okvira, ali i da je etnografski pristup u plesnoj antropolologiji - koji je i ona sama koristila prilikom ovog obimnog, dugogodišnjeg istraživanja - koristan, jer podrazumeva vezu između istraživača i onoga što se istražuje. Na samom kraju, Dunja Njaradi još jednom ističe važnost sagledavanja globalne mobilnosti u vezi sa plesom i plesačima, ali i kritički podstiče na diskusije i preplitanje plesnih žanrova u budućem scenskom prikazivanju tradicionalnih plesova.

Iako ova knjiga ne može da odgovori na sva pitanja o plesu, što i sama autorka navodi u zaključku, otvaranje novih pitanja svakako su značajan podstrek za budući antropološki i etnokoreološki rad. Ova kratka, ali obuhvatna studija, zaista predstavlja doprinos plesnim istraživanjima u Srbiji, a bogate etnografije koje su plod autorkinog dugogodišnjeg istraživačkog rada daju posebnu relevantnost knjizi, jer čitaoce na prisani način uvode u život i probleme plesača savremenih i tradicionalnih scenskih plesova.

¹ Pitanje o budućnosti u scenskom prikazivanju tradicionalnih plesova otvoreno je i kroz etno samit „Tradicija Nova“ koji je održan u Beogradu 2017. i 2018. godine. Zanimljivo je da na ovom skupu već dve godine za redom učestvuju poznati etnokoreolozi i antropolozi iz sveta i iz Srbije, ali i sami plesači (i amateri i profesionalci), što ukazuje na vrlo specifičan i multidisciplinarni pristup u traganju za novim perspektivama i rešenjima u koreografijama tradicionalnih plesova.

IN MEMORIAM
Dorina Radičeva
(1925-2019)

Biti student i, u jednom relativno kratkom razdoblju, bliski saradnik prof. Dorine Radičeve na Akademiji umetnosti u Novom Sadu bila je izuzetna čast i privilegija. Draga profesorka, posebna i izuzetna žena napustila nas je 9. aprila ove godine.

Parafraziraću poznatu misao da veliki ljudi, kao i velike reke, potiču iz provincije, a u slučaju prof. Dorine iz gradića Jabalkova u Bugarskoj. Nakon završene klasične gimnazije, upisala se na Muzičku akademiju u Sofiji kao student violine. Porodični razlozi krajem Drugog svetskog rata dovode je u Srbiju, u kojoj nastavlja studije na beogradskoj Muzičkoj akademiji i diplomira na teoretskom odseku.

Svoj plodan, dugogodišnji pedagoški rad započela je 1951. godine u Muzičkoj školi „Vojislav Vučković“ u Nišu, gde je predavala harmoniju, kontrapunkt, istoriju muzike i solfedo.

Novi Sad je imao sreću da ga je 1959. odabrala za novi dom. Predavala je u Muzičkoj školi „Isidor Bajić“, a uporedno delovala i kao saradnica Redakcije ozbiljne muzike Radio Novog Sada. Od 1962. godine angažovana je kao predavač za predmet Solfedo, na isturenom odeljenju beogradske Muzičke akademije. Nedugo zatim, na osnovu stručnih radova, izabrana je u zvanje docenta. Svoju pedagošku delatnost nastavila je 1974. na Akademiji umetnosti kao nastavnik predmeta Solfedo i Metodika nastave solfeda. Bila je među prvim profesorima te mlade, novoosnovane ustanove u kojoj je i zaokružila svoj četrdesetogodišnji radni staž u zvanju redovnog profesora. No, izuzetna životna, radna energija i ljubav prema struci omogućili su joj da idućih deset godina, po pozivu, sarađuje sa muzičkim akademijama u Cetinju i Istočnom Sarajevu. U tom periodu bila je i mentor studentima postdiplomskih studija. Sedmoro magistara metodike nastave iz Novog Sada, Cetinja i Istočnog Sarajeva, nastavili su njen rad.

Napomenula sam da je Novi Sad imao sreću da bude izbor prof. Dorine Radičeve. Zašto? Svojim znanjem, originalnošću, entuzijazmom, zalaganjem i izuzetnim talentom za metodiku, na Akademiji umetnosti osmisnila je metodologiju rada na predmetima Solfedo i Metodika nastave solfeda, koji ovu visokoškolsku ustanovu izdvajaju od ostalih i danas. Poklonila nam je brojne rade po kojima je postala poznata i cenjena u našoj sredini, kao i na teritoriji nekadašnje SFRJ: *Dvoglasni diktati* (1975), *Intoniranje intervala* (1976), *Troglasni i četvoroglasni diktati* (1979), *Jednoglasni diktati* (1988), *Uvod u metodiku nastave solfeda* (1997), *Metodika*

komplementarne nastave solfeđa i terije muzike (2000), *Muzički ritam* (2006), *Zbirka dvoglasnih, troglasnih i četvoroglasnih primera* (2006). Oni se i danas koriste u nastavi kao obavezna literatura.

Prof. Dorina Radičeva bila je dobra osoba sa izraženim osećajem za pravdu. Čiste duše, dostojanstvena, a istovremeno neposredna i otvorena u komunikaciji sa studentima, saradnicima i kolegama, bila je uvek dostupna za pomoć i savet, čime je stekla izuzetno poštovanje. Prema studentima je uvek imala razumevanja, ali je istrajavala u zahtevima koje je pred njih postavljala. Zahtevi su bili veliki, ali ih je svojim stručnim znanjem, optimizmom, vedrim duhom i pozitivnom energijom činila lakšim.

Kažu da čovek umire dva puta. Jednom kada ode fizički, drugi put kada ga zaborave. Ličnost i harizma poštovane i drage prof. Dorine Radičeve, veoma značajni radovi koje nam je podarila, učiniće da živi u srcima mnogih generacija studenata i nas, njenih najbliskijih saradnika i kolega.

Citiraču reči nekih njenih studenata i učenika, napisanih nakon saznanja da je preminula:

- „Hvala joj.... Ona će znati.“ (Jovanka Beba Stepanović)
- „Draga Dorina!!! Njena harmonija je bila poezija, predavala mi je davno u srednjoj školi!!! Divili smo joj se i kao studenti i kao kolege! Bila je sjajan stručnjak i odličan, voljeni profesor. Večna joj pomen i neka počiva u miru.“ (Ivana Branovački)

Hvala Vam draga profesorice, neka Vas anđeli čuvaju.

Emilija Stanković

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2017/2018. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

OKTOBAR 2017.

SVEČANI PRIJEM 44. GENERACIJE STUDENATA AKADEMIJE UMETNOSTI

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 2. oktobar 2017.

Na osnovne studije Akademije umetnosti svečano je primljeno 186 studenata koji su ujedno i 44. generacija od osnivanja Akademije, 1974. godine.

Novoj generaciji u Multimedijalnom centru obratio se prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti, koji je tom prilikom iskazao zadovoljstvo brojem upisanih studenata i naglasio da se studije na Akademiji razlikuju od ostalih fakulteta, jer se radi u malim grupama gde pojedinačni i kreativnih aspekti svakog studenta dolaze do izražaja. Program je upotpunio nastup Ivane Damjanov, studentkinje 2. godine klavira, u klasi profesora Milana Miladinovića, koja je izvela kompoziciju „Mefisto valcer“ Franca Lista.

SVEČANO OTVORENA IZLOŽBA RADOVA U OKVIRU PROJEKTA „DUNAVSKE VEZE“

Akademija umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, 09. oktobar 2017.

Projekat „Dunavske veze“ završen je otvaranjem izložbe radova studenata i profesora u Galeriji „Hol“ Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi.

Projekat „Dunavske veze“ posvećen je istraživanju Dunava, sa akcentom na samu reku kao resurs mnogostrukih socijalnih komponenti: kulturno nasleđe u njegovoj okolini, uticaj tog nasleđa, interakcija stanovništva u regiji, resursi vode i civilizacijski aspekt razvoja regija.

Projekat je realizovan uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost u okviru konkursa za finansiranje projekata koji se bave istraživačko-umetničkim stvaralaštvom.

USPEŠAN NASTUP NA DESIGN WEEK 2017 U BUDIMPEŠTI Budimpešta, 29.09 – 06. oktobra 2017.

Centralna izložba radova održana je u Muzeju tehnike. Izložba radova sa Akademije umetnosti preseljena je u Šopron gde su studenti Design School (NyME-SKK-AMI, Šopron), imali priliku da pogledaju rade novosadskih studenata, a u toku su pregovori o Erasmus plus programu razmene – ističe doc. Berbakov. Posebnu zahvalnost doc. Berbakov duguje studentima koji su se izuzetno angažovali oko postavke izložbe: Nikoli Popoviću, Lazaru Nikoliću, Milani Marković i Sebastijanu Pap Fargo.

GOSTUJUĆE PREDAVANJE PROF. TOMA STAJNA

Svečana sala Akademije umetnosti, 16. i 17. oktobar 2017.

Prof. Tom Stajn (BERKLEE, USA), dobitnik Fulbrajtovе stipendije i predavač u oblasti muzičkog biznisa i muzičkog menadžmenta, održao je predavanje iz oblasti svoje ekspertize. Tokom njegove posete organizovana su dva predavanja na Akademiji umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi. Pre predavanja, Vladimir Đorđević (Multikultivator, Service for Culture and Arts Development) predstavio je platformu „Multiverzitet“.

NOVEMBAR 2017.

KONCERT „POSLANSTVO UMETNOSTI“

Amfiteatar Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, 08. novembar 2017.

Departman muzičke umetnosti organizovao je koncert u saradnji sa Ruskim centrom za nauku i kulturu u Beogradu i Domom muzike iz Sankt Peterburga pod nazivom „Poslanstvo umetnosti“, povodom Dana narodnog jedinstva koji je održan 08. novembra 2017. godine u Amfiteatru Rektorata Univerziteta u Novom Sadu. Na koncertu su nastupili Stepan Starikov (violina) i Vitalij Starikov (klavir).

AKADEMIJA UMETNOSTI NA 11. MOSTAR FILM FESTIVALU

Velika dvorana Hrvatskog doma hercega Stjepana Kosače, Mostar, 16. novembar 2017.

Tokom sedam dana održavanja, na festivalu su prikazana najnovija filmska ostvarenja iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije, Crne Gore, Slovenije, Makedonije, Slovačke, Rusije, Rumunije, Gruzije, Švedske, Holandije, Austrije i Izraela. U takmičarskom delu za najbolji studentski film prikazana su dva kratka filma naših studenata: film „Crvi“ Nemanje Lekovića i film „24h ljubav“ Milane Nikić. Nagradu za najbolji studentski film dobila je Milana Nikić, studentkinja IV godine režije Akademije umetnosti u klasi prof. Aleksandra Davića.

PROMOCIJA ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

Multimedijalni centar, Akademija umetnosti, 27. Novembar 2017.

Na promociji petog broja naučnog časopisa Zbornik radova Akademije umetnosti, publikacije Centra za istraživanje umetnosti, prisutnima se obratila urednica dr Nataša Crnjanski, a potom su broj predstavili gosti: maestro Mladen Jagušt, dirigent i dr Radovan Popović, teoretičar umetnosti. U razgovoru su učestvovali i članovi uredništva: dr Irina Subotić, dr Ira Prodanov i dr Manojlo Maravić. U muzičkom delu je učestvovao Dušan Kostić na kontrabasu uz pratnju klavirskog saradnika Oskara Ritera.

UMETNOST DOSTUPNA SVIMA

Akademija umetnosti, 28. novembar 2017.

Projekat Akademije umetnosti u Novom Sadu, Departmana likovne umetnosti pod rukovodstvom prof. Bosiljke Zirojević Lečić, podstiče „umetničko stvaralaštvo kao način inkluzije...inkluziju kroz kreativno izražavanje – likovne umetnosti“ kao jedan od koraka ka ostvarivanju prava na umetnost za mlade talentovane osobe sa smetnjama u razvoju i invaliditetom, koje su kao i njihovi vršnjaci iz tipične populacije izabrali da im likovna umetnost bude životni poziv.

Projekat „Umetničko stvaralaštvo kao način inkluzije - inkluzija kroz kreativno izražavanje – likovne umetnosti“ finansiran je od strane Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

DECEMBAR 2017.

AKADEMIJA UMETNOSTI NA SAJMU „NAUKA ZA PRIVREDU“

Kongresni centar „Master“ Novi Sad, 04 – 05. decembar 2017.

Predstavnici Akademija umetnosti nastupili su na Sajmu „Nauka za privredu“ u Kongresnom centru Master 04. i 05. decembra 2017. godine. Oni su na Sajmu prikazali koja je uloga primenjene umetnosti i dizajna, kao i audiovizuelnih medija u privredi. Prestavnici Akademije na Sajmu učestvuju i u okviru zajedničkog nastupa svih fakulteta koji su u sastavu Univerziteta u Novom Sadu.

GOST AUNS: DONALD VEBER, PREDSTAVLJANJE KNJIGE „WAR SAND“

Akademija umetnosti, Kosovska 33, 08. decembar 2017.

U okviru međunarodnog simpozijuma Svetskog bijenala studentske fotografije pod nazivom „Fotografija kao metodologija vizuelnog istraživanja“, gost Katedre za fotografiju bio je Donald Veber, renomirani fotograf i predavač na Kraljevskoj akademiji u Hagu (KABK). Za svoj fotografski rad dobio je brojne nagrade među kojima se izdvajaju: World Press Photo, Lange-Taylor Prize, the Duke and Duchess of York Prize. Dobitnik je Guggenheim stipendije. Donald Veber jedan je od članova ovogodišnjeg žirija za Bijenale studentske fotografije u organizaciji Akademije umetnosti Novi Sad. Projekat je podržan od strane Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA

Novosadska Sinagoga, 10. decembar 2017.

Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu održan je u nedelju, 10. decembra 2017. u Sinagogi. Dirigent: prof. Andrej Bursać; solista: Aleksandar Dermanović, klavir.

Na programu su bila sledeća dela:

- P. I. Čajkovski: Koncert za klavir i orkestar br.1 u b-molu, op.23
- A. Dvoržak: Simfonija br. 9, „Iz Novog sveta“

A FEST 2017.

Prostorije Akademije umetnosti i amfiteatar zgrade Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, od 10 – 22. decembra 2017.

A - Fest je muzički festival u organizaciji studenata Departmana muzičke umetnosti, a u okviru trajanja organizovani su: koncerti, predavanja i majstorski kursevi koje su vodili gosti Akademije iz inostranstva. Festival je podržala Gradska uprava za kulturu grada Novog Sada.

PREDAVANJE PROF. ZORANA MULIĆA

Zavod za kulturu Vojvodine, 15. oktobar 2017.

Zavod za kulturu Vojvodine organizovao je program „Putevi stvaraoca“ u kojem su publici predstavljeni poznati umetnici i naučnici. Tim povodom kompozitor Zoran Mulić, redovni profesor na Akademiji umetnosti održao je predavanje „Život i muzika lutajućeg naroda, Roma“ u petak, 15. decembra 2017. godine. Sa profesorom Mulićem razgovarala je kompozitorka Smiljana Vlajić, direktorka Zavoda za kulturu Vojvodine.

SVEČANO OTVARANJE SVETSKOG BIJENALA STUDENTSKE FOTOGRAFIJE

Muzej savremene umetnosti Vojvodine; Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 21 – 22. decembar 2017.

Svetsko bijenale studentske fotografije u organizaciji Katedre za fotografiju Akademije umetnosti održalo se šesti put u Novom Sadu. Odabrani fotografski radovi prikazani su na izložbi u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine (MSUV), čija je kustoskinja prof. Ivana Tomanović. Odabrani izlagači: Valentyn Odnoviu, Miljan Vuletić, Rie Yamada, Milica Drinić, Ivana Čavić, Adam Žadlo, Shawn Bush, Igor Šiler, Boško Đorđević, Maria Siormpa, Mohammad Rakibul Hasan, Alethia de Jesús García, Ana Melentijević, Anna Shulyateva, Carolina Dutca, Diana Baidal Morell, Dimitriy Levdanski, Đurđina Tomić, Ekaterina Muromtseva, Pavel Matousek, Pedro Moreno, Peter Lančarič, i Teodora Ivković.

Kao deo proširenog programa Svetskog bijenala studentske fotografije, održan je prvi međunarodni simpozijum: **FOTOGRAFIJA KAO METOD VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA** u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti **u četvrtak, 21. decembra**. Organizacija Svetskog bijenala fotografije podržana je od strane Pokrajinskog sekretarijata za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

**SHORTZ 2017 – FESTIVAL VIDEO UMETNOSTI I KRATKOG FILMA
Amfiteatar zgrade Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, 21 – 23. decembar
2017.**

Tokom tri festivalska dana predstavljeni su filmovi pristigli na otvoreni, javni konkurs, studentski filmovi sa Akademije umetnosti u Novom Sadu kao i filmovi afirmisanih, nagrađivanih, svetski poznatih autora kratkog filma. Kao i prethodnih sedam festivala „SHORTZ 2017“ je koncipiran kao otvorena platforma za promociju savremenog kratkog i eksperimentalnog filma. Program festivala u duhu dobre tradicije, kao i prethodnih godina, predstavlja poslednja ostvarenja nagrađivanih i internacionalno poznatih i priznatih autora. Festival je pokrenula Katedra za nove likovne medije Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu 2009. godine.

GOSTUJUĆA IZLOŽBA FOTOGRAFIJA

Akademija umetnosti, Kosovska 33, 22. decembar 2017.

Otvaranje gostujuće izložbe fotografija studenata Pedagoškog univerziteta u Ludvigsburgu u Nemačkoj, upriličeno je u petak, 22. decembra 2017. u Galeriji Katedre za fotografiju koja se nalazi u objektu Akademije umetnosti. Posetioci su imali priliku da pogledaju radevine studenata nastale pod mentorstvom prof. dr Monike Miler u okviru vežbi na predmetu fotografija. Studenti koji su učestvovali su: Anna Maisch, Chris Morys, Emma Kurasch, Melanie Metzler, Mia Maria Jäger, Tobias Müller, Stefanie Stoehr, Braun Martha i Luca Leittersdorf.

JANUAR 2018.

**KONCERT MILICE STOJADINOVIĆ I BOŠKA STOJADINOVIĆA
Gradska kuća, Novi Sad, 10. januar 2018.**

Koncert Milice Stojadinović, sopran i Boška Stojadinović, klavir

Na programu:

Bajić, Marinković, Trbojević, Rahmanjinov, Dvoržak, Pučini, De Kurtis

Koncert je organizovan u saradnji sa fondacijom „Laza Kostić.“

**GORAN DESPOTOVSKI – IZLOŽBA, DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT
Studentski kulturni centar „Fabrika“, Novi Sad, 22. januar 2018.**

Doktorskim radom *Tragovi egzistencije – Sudbina pojedinca i njegovo izostajanje*, obuhvaćeno je sagledavanje pojedinih socijalnih i društvenih pojava koje su značajno uticale na položaj i život pojedinca. Tematski okvir doktorskog rada nastao je kao rezultat prethodnih istraživanja, sprovedenih u dvema studijama. Prva je *Plutati* (2007), sa radovima: *Mumlači, Varenje, Plasma, Uvrede, Jedi svoju zemlju, Civil*, a druga nosi

naziv *Socijalan* (2013), sa radovima: *Glasine, Lice, Socijalan, Izbrisani, Tvar, Utvara, Razgovor, Brijač, Selekcija*.

FEBRUAR 2018.

KONCERT OPERSKOG ANSAMBLA IZ OSIJEKA

Hol Akademije umetnosti, Petrovaradinska tvđava, 04. februar 2018.

operski ansambl UAOS osnovan je 2010. godine sa ciljem javnog operskog delovanja, a okupio je muzičke umetnike grada Osijeka, bivše i sadašnje studente Umetničke akademije, profesore muzike kao i brojne goste iz zemlje i inostranstva: Srbija, Mađarska, Bosna i Hercegovina, Južna Afrika, SAD, Nemačka, Izrael itd. Pored celovitih, scenskih operskih izvedbi, ansambl izvodi i koncertne nastupe operskih i operetskih dela, ali i ostale vokalnu literaturu. Među najznačajnijim operskim naslovima valja spomenuti izvođenje opera *Didona i Enej* (Purcell), *Nikola Šubić Zrinjski* (Zajc), *Gianni Schicchi* (Puccini), operete *Šišmiš* (Strauss ml.) zatim, *Cosi fan tutte* (Mozart), *Ljubavni napitak* (Donizetti), *Figarovova ženidba* (Mozart), kao i brojne koncertne izvedbe. Ansambl sarađuje sa domaćim i stranim gostima kao i sa institucijama: Akademijom umetnosti iz Novog Sada, Fakultetom za muziku i vizuelne umetnosti Pečuj, Westminster Choir College, Princeton 2 (SAD), dirigentima Simonom Peterom Dešpaljem, Balazsom Kocsarom kao i brojnim vokalnim solistima.

„NEOBUDZANI SKLAD“ – AUTORSKI PROJEKAT DR AGOTE VITKAI KUČERA

Srpsko narodno pozorište, scena „Pera Dobrinović“, 04. februar 2018.

Autorski projekat dr Agote Vitkai Kučer, koja je i režirala muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama (1892-1960), premijerno je izведен u nedelju 04. februara u Srpskom narodnom pozorištu, na sceni „Pera Dobrinović.“ Predstava je nastala u saradnji Akademije umetnosti iz Novog Sada i Srpskog narodnog pozorišta.

Neobudzani sklad se odnosi na samog Pala Abrahama čiji se život odvijao poput *točka sreće* koji se okreće, dok mu je muzika davala stabilnost i održavala balans do kraja života.

POTPISAN SPORAZUM O SARADNJI IZMEĐU AKADEMIJE UMETNOSTI I MEĐUNARODNE KONFERENCIJE ZA ODNOSE S JAVNOŠĆU PRO PR

Akademija umetnosti, multimedijalni centar, 05. februar 2018.

Ovim sporazumom potpisnici ugovora su se obavezali na međusobnu saradnju u okviru projekta „Business & Arts“, a koja podrazumeva izradu unikatnih statua za ovogodišnje dobitnike prestižnih priznanja *PRO PR AWARDS*, koja se već tradicionalno, 7. put,

zaređom, dodeljuju uglednim pojedincima iz regionala i sveta za njihov poseban doprinos razvoju struke odnosa sa javnošću.

U sklopu ove saradnje, studenti Akademije umetnosti su uz vođstvo svojih mentora izradili 26 statua od raznih materijala, a umetnička dela su predstavljala njihovo viđenje komunikacije i upravljanja komunikacijama kao profesijom.

IZLOŽBA ĐORĐA ODANOVIĆA „DOLOMITI – RATNI ALBUM“ Goethe Institut Beograd, Knez Mihailova 50, 13. februar 2018.

Izložba pod nazivom „Dolomiti – ratni album“ je kratka istorija o nepoznatom ratniku, specifičnom istraživaču, pronalazaču lepote prirode unutar velikog ratnog sukoba i stradanja.

Đorđe Odanović (rođ. 1956), diplomirao na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, odsek fotografije, gde je i magistrirao 2002. godine. Od 2011. godine predaje na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u zvanju redovnog profesora.

MART 2018.

PREMIJERA FILMA „GRANDE PUNTO“, MASTER RAD VANJE HOVANA Kulturni centar Novi Sad, 02. mart 2018.

Premijera filma „Grande Punto“, master rad Vanje Hovana, studenta režije u klasi prof. Aleksandra Davića na Departmanu dramskih umetnosti održana je na filmskom festivalu „Fest“ u utorak, 27. februara 2018. u Maloj sali Jugoslovenske kinoteke, dok je premijera filma u Novom Sadu održana u petak, 02. marta 2018. u Kulturnom centru Novi Sad.

Film „Grande Punto“ realizovao je Centar za razvoj vizuelne kulture uz podršku Akademije umetnosti, Radio – televizija Vojvodine i picerije *Karibik*.

AKADEMIJA UMETNOSTI NA SAJMU OBRAZOVANJA „PUTOKAZI“ Novosadski sajam, „Master“ centar, 08 – 10. mart 2018.

Akademija umetnosti predstavila se na Međunarodnom sajmu obrazovanja „Putokazi“ koji se održava na Novosadskom sajmu u Master centru. Posetioci su se upoznali sa studijskim programima kuće u okviru zajedničkog štanda Univerziteta u Novom Sadu. Svi zainteresovani srednjoškolci imali su priliku da se upoznaju sa našim studentima i da dobiju informacije o prijemnim ispitima, studijama, kao i o studentskom životu na Akademiji umetnosti.

AMBASADOR KRALJEVINE HOLANDIJE OTVARIO IZLOŽBU NA AKADEMIJI UMETNOSTI U OKVIRU PROJEKTA FIELDTRIP Akademija umetnosti, Kosovska 33, 23. mart 2018.

Gospodin Henk van den Dol, ambasador Kraljevine Holandije otvorio je izložbu radova pedeset studenata i profesora sa Kraljevske akademije iz Haga koji su na Akademiju umetnosti došli u okviru studijskog boravka međunarodnog projekta FIELDTRIP. Radovi studenata, osim u objektu Akademije, bili su izloženi na više lokacija u Novom Sadu. Razgledanje izložbe koja ima koncept šetnje, organizovano je 24. marta 2018.

GOSTUJUĆE PREDAVANJE PROF. DR BRANKA DŽINOVICA SA UNIVERZITETA U TORONTU

Svečana sala Akademije umetnosti, Petrovaradinska tvđava, 26. mart 2018.

Branko Džinović predstavio je svoje doktorsko istraživanje o kreativnim dijalozima između Sofije Gubajduline i četiri eminentna izvođača na bajanu i harmonici – Fridrik Lipsa, Elzbet Mozer, Gair Dragsvola i Alberdi Injakija. Autor je diskutovao o tome kako je Gubajdulina komponovala De Profundis (1978), Silenzio (1991), Fachwerk (2009) i Cadenza (2010) u saradnji sa ovim izvođačima i kako su nijihove zajedničke namere oblikovale nastanak i izvođenje ovih dela.

Džinović je, takođe, pričao i o tome kako su se namere i želje kompozitorke za izvođenje njenog In Croce (1979) menjale kroz dijaloge sa različitim izvođačima i u različitim kontekstima. Ovo opsežno istraživanje obrađuje aktuelne teme vezane za interpretaciju savremene muzike – autorstvo kolaborativnih dela, autoritet kompozitora i uloga izvođača prevazilazeći okvire izvođačke prakse za harmoniku.

POSETA AMBASADORA KRALJEVINE NORVEŠKE GOSPODINA BJORNSTADA AKADEMIJI UMETNOSTI

Akademija umetnosti, mart 2018.

Arne Sanes Bjornstad, ambasador Kraljevine Norveške u Srbiji zajedno sa suprugom, posetio je Akademiju umetnosti.

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti upoznao je ambasadora sa radom Akademije umetnosti. Tokom posete obišli su slikarske ateljee, gde su se upoznali sa radom studenata treće i četvrte godine slikarstva. Prof. Dragan Živančević predstavio im je rad studijskog programa Novi likovni mediji i izdvojio umetnički doprinos i rad na projektu pri izradi prvog humanoidnog robota u Srbiji, poznatijeg kao robota Marka.

ŽIVOT I DELO RUDOLFA BRUČIJA: KOMPOZITOR U PROCEPU IZMEĐU ESTETIKA I IDEOLOGIJA

Svečana sala Matice srpske, 30. mart 2018.

Promocija Zbornika radova pod nazivom „Život i delo Rudolfa Bručija: Kompozitor u procepu između estetika i ideologija“ održana je u petak, 30. marta 2018.

Na promociji su govorili: doc. dr Ljubica Ilić, prof. dr Bogdan Đaković i doc. dr Nemanja Sovtić sa Akademije umetnosti u Novom sadu. Pozdravnu reč na promociji Zbornika radova dao je prof. mr Nenad Ostojić.

APRIL 2018.

IZLOŽBA RADOVA NAŠIH GRAFIČARA U INDIJI

Nju Delhi, Indija, april 2018.

Na zajedničkoj izložbi srpskih i indijskih umetnika u Open Palm Court galeriji u indijskom Habitat centru u Nju Delhiju predstavljeni su i radovi pet grafičara iz Novog Sada, među kojima su radovi našeg, nedavno preminulog, prof. Zorana Grmaša i Snežane Petrović, stručne saradnice na Katedri za grafiku, Departmana likovne umetnosti.

Izložba je nastala kao rezultat saradnje sa likovnim umetnicima iz Indije na čelu sa Sirađ Saksenom, a na inicijativu umetničke asocijacije Lumens iz Novog Sada i njene predsednice, Ivane Bjelice.

DAN AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 23. april 2018.

Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu obeležila je 44 godine postojanja i rada. Proslava Dana Akademije umetnosti i dodela diploma svršenim studentima osnovnih i master akademskih studija održala se u ponedeljak 23. aprila 2018. godine u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu

Na svečanosti je uručena i nagrada „HILJADU ZATO“, Fonda za podsticanje i stimulisanje umetničkog i istraživačkog stvaralaštva studenata studijskog programa master akademskih studija: Grafičke komunikacije Akademije umetnosti Novi Sad „Nomen est omen – Dobanovački“.

DODELJENE NAGRADE FONDACIJE „MALI PRINC“ ZA UMETNIČKO STVARALAŠTVO

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 25. april 2018.

Godišnje nagrade Fondacije „Mali princ“ za umetničko stvaralaštvo u oblasti muzičke, dramske i likovne umetnosti dodeljene su na svečanosti u okviru obeležavanja Dana Akademije i petnaestogodišnjice rada Fondacije čiji su osnivači gospođa Aleksandra Veđeci Boškov i gospodin Antonio Veđeci.

Za studente Akademije umetnosti nagrada Fondacije „Mali princ“ predstavlja veliko ohrabrenje i podsticaj mladim umetnicima da samostalno razvijaju svoju karijeru i otisnu se na umetničko tržište. U svečanoj sali na Akademiji umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi, direktorka Fondacije „Mali princ“, Ksenija Blažić, dodelila je nagrade ovogodišnjim laureatima, studentima Akademije umetnosti: Ireni Josifoskoj (muzički departman), Aljoši Đidiću (dramski departman) i Teodori Ivkov (likovna i primenjena umetnost).

MAJ 2018.

MOLIJEROVI DANI – PREDAVANJE NATALI AZULE

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 15. maj 2018.

U okviru Molijerovih dana Francuski institut u Srbiji i Akademija umetnosti organizovali su predavanje – razgovor sa Natali Azule, spisateljicom, dobitnicom nagrade Mediči za roman „Tit nije voleo Bereniku“

Gošća je održala predavanje na temu: „Čitati, tumačiti, igrati Rasina danas - klasično pozorište u savremenom dobu“. Njen roman „Tit nije voleo Bereniku“ ušao je u nazuži izbor za nagrade Gonkur, Mediči i Femina 2015. Dobio je nagradu Mediči. U središtu romana je lik i stvaralaštvo Žana Rasina, jednog od najznačajnijih predstavnika francuskog klasicizma. Roman je na srpski prevela Svetlana Stojanović, a objavila ga je Akademска knjiga, 2017.

AKADEMIJA UMETNOSTI NA MEĐUNARODNOM FESTIVALU NAUKE I OBRAZOVANJA

Kampus Univerziteta u Novom Sadu, 12 – 30. maj, 2018.

Akademija umetnosti se predstavila na Međunarodnom festivalu nauke i obrazovanja sa dve radionice koje su pripremile kolege sa Departmana likovnih umetnosti.

Posmatrači i učesnici radionice su, kroz prezentaciju, upoznali i usvojili osnove grafičke tehnike duboke štampe. Učesnici su, takođe, imali mogućnost da realizuju vlastite ideje tako što će na licu mesta izraditi matrice za svoje grafike. Materijal za izradu matrica je reciklažni materijal, tetrapak. Na pločama od tetrapaka učesnici radionice su crtali, odnosno gravirali svoje crteže.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI – HUMANITARNOG KARAKTERA

Novosadska Sinagoga, 13. maj 2018.

Proslava Dana Akademije završila se velikim koncertom Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti koji je održan u nedelju, 13. maja 2018. u Sinagogi.

Na inicijativu studenata, ovaj koncert je bio humanitarnog karaktera, na kom su se prikupljala sredstva za lečenje Dragane Stanimirov, studentkinje klavira na FMU u Beogradu.

Realizaciju koncerta Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti u Novom Sadu podržao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje.

OTVORENA KATEDRA – GOSTOVANJE RAJKA GRLIĆA NA AKADEMIJI UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Kosovska 33, 14. maj 2018.

Pod pokroviteljstvom Fondacije „Mali princ,“ u okviru Otvorene katedre, Akademija umetnosti u Novom Sadu imala je čast da ugosti čuvenog režisera i scenaristu Rajka Grlića koji je održao predavanje – razgovor sa studentima 14. maja 2018. Rajko Grlić prvi put gostuje na Akademiji umetnosti i ovo je bila jednistvena prilika za studente i širu publiku da čuju iskustva jednog od najčuvenijih režisera i scenarista iz regiona.

JUN 2018.

HUMANITARNA AKCIJA: VEČE FILMSKE MUZIKE U ELEKTRO - OPERSKOM IZVOĐENJU

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 02. jun 2018.

Humanitarno veče filmske muzike u elektro – operskom izvođenju održano je u subotu, 02. juna 2018. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti.

Mlada operska pevačica, Marina Santrač, uz pratnju elektronske muzike, izvela je neke od najpoznatijih filmskih numera kao što su *Diva Song* iz Petog elementa, *Skyfall* iz istoimenog filma, *Once upon a dream* iz Maleficenta, *Where is my mind* iz Fight cluba i još mnoge druge.

Sve ovo pratio je *light show*, koji su pripremili studenti Dizajna svetla sa Akademije umetnosti.

Događaj je inicijalno kreiran u okviru projekta studenata Producije II godine za predmet Menadžment u kulturi.

RASPEVANI MOSTOVI – DVA HORSKA NASTUPA

Novosadska Sinagoga, 03 – 04. jun 2018.

Dva horska nastupa i nternacionalno poznatih izvođača duhovne muzike. Muzički program, u saradnji i uz pomoć Fondacije „Novi Sad 2021. – Evropska prestonica kulture“, realizuje Akademija umetnosti u Novom Sadu.

Novosađanima se 3. juna u Sinagogi predstavio Hor i Kamerni orkestar crkve Sofija iz Stokholma (Švedska), dok je 4. juna u isto vreme, od 20 časova, u Sinagogi nastupio profesionalni vokalni ansambl ‐Cappella Romana‐ iz Portlanda (SAD).

IZLOŽBA „TATTOO“ RADETA TEPAVČEVIĆA

Galerija SULUV Novi Sad, 26. jun 2018.

Izložba slika pod nazivom „Tattoo“, Radeta Tepavčevića, studenta master studija u klasi prof. Dragana Matića, svečano je otvorena u utorak, 26. juna. Izložba „Tattoo“ je deo programa saradnje Akademije umetnosti, Departmana likovnih umetnosti i Saveza udruženja likovnih umetnika Vojvodine. Postavka *Tattoo* bavi se tretmanom životinja u savremenom društву.

JUL 2018.

„KOLO SREĆE“ RUŽICE ANJE TADIĆ NA 65. PULSKOM FILMSKOM FESTIVALU

Pula, Hrvatska, jul 2018.

Film „Kolo sreće“ u režiji Ružice Anje Tadić, studentkinje III godine multimedijalne režije u klasi prof. Nikite Milivojevića, našao se u selekciji međunarodnih studentskih filmova na 65. Filmskom festivalu u Puli. Film je i premijerno prikazan u Hrvatskoj.

„Kolo sreće“ je nastao kao scenario, a potom snimljen kao film na programu za multimedijalnu režiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

OSLIKAVANJE ZASTAVA ZA FESTIVAL U ULMU

Festival u Ulmu, Novi Sad, jul 2018.

„Donaufest“ u Ulmu se organizuje svake dve godine i u okviru ovog festivala organizatori imaju praksu da pozovu umetnika koji će ručno oslikati (prema sopstvenoj ideji, kao celoviti autorski rad) oko 700 zastava, koje se prezentuju u Ulmu. Zastave se postavljaju u gradu, na obe obale Dunava.

Ove godine prvi put su pozvali dve umetnice: prof. Anu Petrović sa Umjetničke akademije u Osijeku i prof. Bosiljku Zirojević Lečić, šefa Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti, a na taj način u izvođenju slikarskog dela bili su uključeni i studenti. Prof. Bosiljka Zirojević Lečić navodi da je njen deo rada na zastavama podrazumevao 351 ručno oslikanih zastava koje je sama idejno ubočila i povezala sa sopstvenom slikarskom poetikom.

AVGUST 2018.

FILMSKO VEČE I RAZGOVOR O FILMU “SUNCE, ŽITO”

Plato Spomen – zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad, 02. avgust 2018.

Obeležavajući jubilej, 120 godina od rođenja Milana Konjovića (Sombor 28. januar 1898 – Sombor 20. oktobar 1993), Spomen-zbirka Pavla Beljanskog i Akademija umetnosti u Novom Sadu snimile su kratki dokumentarni film *Sunce, žito*, u režiji Milane Nikić. Film je premijerno prikazan u četvrtak, 02. avgusta u okviru Manifestacije *Leto na Trgu galerija*.

IZLOŽBA SKULPTURA I OBJEKATA „TRANSPARENTNOST I REFLEKSIJA“

Galerija savremene umetnosti Kulturnog centra, Pančevo, 27. avgust 2018.

Na izložbi su predstavljene skulpture i objekti u kojima se autorka Mirjana Blagojević bavi istraživanjem fenomena transparentnosti i refleksije, koristeći staklo i ogledalo kao

osnovni materijal, a svetlo kao jedan od ključnih elemenata koji gradi delo. Radovi su deo istraživanja koje prof. Blagojev sprovodi na doktorskim umetničkim studijama i bazira se na dva osnovna problema: odnos dela i njegovog okruženja i odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora dela.

REDITELJ I PROFESOR RODI BOGAVA IZ NJUJORKA NA AKADEMIJI UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Kosovska 33, Novi Sad, 29. avgust 2018.

Rodi Bogava, reditelj i profesor na predmetu Medijske umetnosti na Univerzitetu u Nju Džerziju (New Jersey city University) i dugogodišnji saradnik na postdiplomskom programu Bard Koledža (Bard College) iz Njujorka održao je radionicu i predavanje za studente Akademije umetnosti.

Reditelj Rodi Bogava gostovao je u Novom Sadu povodom regionalne premijere filma "Taken by Storm: The Art of Storm Thorgerson and Hipgnosis" koji je privukao pažnju publike i kritičara širom sveta.

Ovaj dokumentarac sadrži intimne intervjuve i snimke Torgersona zajedno sa muzičarima sa kojima je radio uključujući Dejvida Gilmora i Niku Mesona iz Pink Floida, Roberta Planta, Pitera Gejbrijela i mnoge druge.

SEPTEMBAR 2018.

ANUŠ, PRVI KRATKI IGRANI FILM SNIMLJEN POD VODOM

Akademija umetnosti, Novi Sad, 04. septembar 2018.

Jovana Milanko, studentkinja master studija na studijskom programu audio-vizuelni mediji, modul kamera, na konkursu Filmskog centra Srbije dobila je sredstva za realizaciju kratkog igranog filma pod nazivom Anuš. Specifičnost ovog filma je, da je prvi domaći kratki igrani film koji je u potpunosti snimljen pod vodom. Prema rečima autorke Jovane Milanko, film će gledaoce voditi kroz potopljeni svet budućnosti, prateći humanoida Vahana, izbačenog iz svoje dnevne rutine obrađivanja zemlje i susretom sa misterioznom i razigranom Anuš.

IZLOŽBA RADOVA „DRUGA SLIKA“

Galerija Arhiva Vojvodine, Novi Sad, 07. septembar 2018

Na izložbi su predstavljeni radovi iz oblasti slikarstva koji u prvom redu akcentuju intermedijalni dijalog i razmenu stečenih iskustava koja se ostvaruju na različitim programima i modulima Departmana likovnih umetnosti. Na četvrtom izdanju izložbe "Druga slika", publici su predstavljeni radovi sedam studentkinja: Tatjane Marticki, Dragane Kovačević, Marije Barać, Vanje Novaković, Jelene Gajinović, Kristine Maksimović i Teodore Mijatović.

**NAGRADE I PRIZNANJA dodeljeni Akademiji umetnosti u Novom Sadu,
nastavnicima i studentima u školskoj 2017/2018. godini**

Naziv nagrade	Datum dodelje	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Posebna nagrada za najboljeg studenta za ukupan ostvareni uspeh tokom studija 9,97 za školsku 2015/2016. godinu	Oktobar 2017.	Stanislav Kralj, student kamere na Akademiji umetnosti	Rektorat Univerziteta u Novom Sadu
Gran pri nagrada u okviru 49. Zlatnog pera Beograda	Novembar 2017.	Prof. Ivica Stevanović, šef Katedre za grafičke komunikacije Akademije umetnosti	Uduženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije
„Počasna pohvala“	Novembar 2017.	Doc. Jelena Sredanović, Katedra za grafiku Akademije umetnosti	Međunarodno bijenale grafike u Jermeniji
Nagrada za najbolji studentski film	Novembar 2017.	Milana Nikić, studentkinja IV godine režije	11. Mostar Film Festival
Specijalna nagrada žirija „Primo premio assoluto“ u D kategoriji	Decembar 2017.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	Međunarodno takmičenje „Giuliano Pecar“ International Prize for Piano interpretation Gorizia u Italiji
Laureat „Iskre kulture“, priznanja Zavoda za kulturu Vojvodine koje se dodeljuje za savremeno stvaralaštvo mladom umetniku do 35 godina	Decembar 2017.	Violinista doc. Robert Lakatoš sa Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti	Zavod za kulturu Vojvodine
„Premio Piano City Renato Sellani“	Februar 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	Međunarodno takmičenje u Miland, Italija
I nagrada i titula laureata u kategoriji do 36 godina	Februar 2018.	Klavirska duo u sastavu Kaja Mandić Plavšić i Milorad Ćirić u klasi red. prof. Marine Milić Radović	Internacionalno takmičenje „Davorin Jenko“, Beograd

II nagrada i Specijalna nagrada za najbolje izvođenje virtuoznog dela i zadate kompozicije II nagrada u V kategoriji	Februar 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira u klasu prof. Milana Miladinovića Adem Mehmedović, student master studija klavira u klasi prof. Milana Miladinovića	Međunarodno takmičenje YOUNG VIRTUOSO, Zagreb
I nagrada u C kategoriji	Mart 2018.	Klavirski trio „Arom“ - studentkinje prve godine: Kristina Marušić – violina, Teodora Uskoković – violončelo i Isidora Isaković – klavir u klasi prof. Timee Kalmar	XV međunarodnom takmičenju „Davorin Jenko“, Beograd
I nagrada i laureat u „E“ kategoriji.	Mart 2018.	Milan Stojanović, student II godine horne u klasi prof. Nenada Vasića	XV međunarodnom takmičenju „Davorin Jenko“, Beograd
I nagrada u VII kategoriji	Mart 2018.	Kaja Mandić Plavšić, studentkinja IV godine klavira u klasi prof. Rite Kinke	„Sirmium Music Fest“, Sremska Mitrovica
I nagrada	Mart 2018.	„Misstiq Duo“ - Hilda Sečenji (violončelo) i Noemi Soke (saksofon)	Međunarodno takmičenje „Svirel“, Slovenija
Nagrada za naučni rad	April 2018.	Milica Lerić, IV godina studijskog programa Etnomuzikologija, mentor dr Vesna Karin	Konkurs za izradu naučnih i stručnih radova studenata
Nagrada za naučni rad	April 2018.	Rastko Buljančević, IV godina studijskog programa Muzikologija, pod mentorstvom doc. dr Ljubice Ilić i doc. dr Valentine Radoman	Konkurs za izradu naučnih i stručnih radova studenata
II nagrada u VI kategoriji	Maj 2018.	Tijana Stojić, studentkinja II godine u klasi red. prof. Zorana Krajišnika	„Naissus Guitar“ festival, Niš
Specijalna nagrada	Maj 2018.	Tijana Stojić, studentkinja II godine u klasi red. prof. Zorana Krajišnika	“Akademician Marin Goleminov“ festival, Bugarska
I nagrada u VII kategoriji i apsolutni pobednik svih studentskih kategorija	Maj 2018.	Mihajlo Đordjević, student III godine u klasi red. prof. Zorana Krajišnika	„Naissus Guitar“ festival, Niš

II nagrada	Maj 2018.	Aleksandar Antić, student IV godine u klasi red. prof. Zorana Krajšnika	„Pannonia Guitar“ festival, Pančevo
Visoka I nagrada	Maj 2018.	Jovan Mihajlović, student IV godine u klasi red. prof. Zorana Krajšnika	„Pannonia Guitar“ festival, Pančevo
I nagrada u II kategoriji i laureat takmičenja	Maj 2018.	Aleksandra Pletikosić, sopran, studentkinja III god. u klasi prof. dr Milice Stojadinović i Pamele Kiš Ignjatov	26. otvoreno takmičenje solo pevača „Obzorja na Tisi“, Novi Bečeј
II nagrada u II kategoriji, kao i specijalna nagrada za najbolje izvođenje kompozicije Josipa Marinkovića	Maj 2018	Svetlana Đokić, mecosopran, studentkinja IV god. u klasi doc. mr Ljiljane Lišković	26. otvoreno takmičenje solo pevača „Obzorja na Tisi“, Novi Bečeј
I nagrade, nagrade za autorska dela u kategoriji Uporedni klavir	Maj 2018.	Jelena Jelić i Marija Ilijć, pod mentorstvom Jelene Simonović Kovačević, nastavnika veština Jelena Dragoljević i Jovana Popović, pod mentorstvom Nataše Penezić, nastavnika veština Boris Škapik, Marko Kurulić i Jovana Filipović, pod mentorstvom Branke Parlić, nastavnika stručnog predmeta Sara Mićunović, Anastasija Šemić i Jovana Milošević, pod mentorstvom Maje Alvanović, nastavnika stručnog predmeta Nikola Vlaisavljević, Lazar Rakić i Predrag Pejić, pod mentorstvom Julije Bal, nastavnika veština Mirko Desnica (lauerat) i Zaja Đurđevac, pod mentorstvom Jelene Bajić, nastavnika stručnog predmeta Milica Nikolić i Anabel Gašpar, pod mentorstvom Irine Zagurskaje, nastavnika stručnog predmeta	Festival „Isidor Bajić“

II nagrade u kategoriji Uporedni klavir	Maj 2018.	Konstantin Šibul, Noemi Terek i Dragana Čuk, pod mentorstvom Jelene Simonović Kovačević, nastavnika veština Zorana Bjekić i Dimitrije Savić, pod mentorstvom Nataše Penezić, nastavnika veština Ivana Govorčin i Cvetana Zakić, pod mentorstvom Julije Bal, nastavnika veština Vesna Živković i Teodora Mataruga, pod mentrostvom Jelene Bajić, nastavnika stručnog predmeta Dunja Bogdanović i Tamara Senić, pod mentorstvom Irine Zagurskaje, nastavnika stručnog predmeta	Festival „Isidor Bajić“
I nagrada i laureat takmičenja	Maj 2018.	Marija Ilić, IV godina muzičke pedagogije, pod mentorstvom mr Jelene Simonović-Kovačević, nastavnika veština	VI Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira, Niš
I nagrada i specijalna nagrada za autorsko delo	Maj 2018.	Dimitrije Beljanski, IV, pod mentorstvom Branke Parlić, nastavnika stručnog predmeta	VI Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira, Niš
I nagrada	Maj 2018.	Milica Keča, I godina kompozicije, po mentorstvom mr Julije Bal, nastavnika veština	VI Međunarodno studentsko takmičenje komplementarnog klavira, Niš
I nagrade	Maj 2018.	Kristina Marušić, I godina, u klasi prof. Roberta Lakatoša Teodora Mitrović, II godina, u klasi prof. Mihala Budinskog Ester Krstić, III godina, u klasi prof. Florijana Balaža Nevena Tatomirović, IV godina, u klasi prof. Nikole Aleksića	III međunarodni festival gudača „Zlatne stepenice“, Valjevo
I nagrada	Jun 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	Internacionalno takmičenje „San Dona di Piave“
Specijalna nagrada predsednika žirija Tamaša Vašarija	Jun 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	Internacionalno takmičenje u Vigu, Španija

Nagrada „VELIKI AKT“	Jun 2018.	Glorija Monjov, studentkinja III godine osnovnih studija studijskog programa Likovne umetnosti, modul Vajarstvo	Nagrade studentima za postignut izuzetan uspeh u školskoj 2017/2018. godini.
Nagrade za „CRTEŽ MALOG FORMATA“	Jun 2018.	Milena Herceg, student I godine osnovnih studija studijskog programa Likovne umetnosti, modul Slikarstvo Marija Škrbić studentkinja I godine osnovnih studija studijskog programa Primjenjene umetnosti i dizajn, modul Grafički dizajn	Nagrade studentima za postignut izuzetan uspeh u školskoj 2017/2018. godini
Nagrade Fonda „Milivoj Nikolajević“	Jun 2018.	Marko Piroški, student I godine osnovnih studija studijskog programa Likovne umetnosti, modul Grafika Danilo Lalović student I godine osnovnih studija studijskog programa Primjenjene umetnosti i dizajn, modul Ilustracija	Nagrade studentima za postignut izuzetan uspeh u školskoj 2017/2018. godini
Nagrada za „PORTRET“	Jun 2018.	Zorana Matković, studentkinja II godine osnovnih studija studijskog programa Likovne umetnosti, modul Vajarstvo	Nagrade studentima za postignut izuzetan uspeh u školskoj 2017/2018. godini
Nagrada za „RELJEF“	Jun 2018.	Ivana Sailović, studentkinja I godine osnovnih studija studijskog program Likovne umetnosti, modul Vajarstvo	Nagrade studentima za postignut izuzetan uspeh u školskoj 2017/2018. godini
„Srebrna matrojška“	Jul 2018.	Ivana Damjanov, studentkinja II godine klavira, u klasi doc. Milana Miladinovića	Festival ruske klasične muzike „Boljšoj“ u Drvengradu, Mokra Gora
Nagrada žirija	Avgust 2018.	Snežana Petrović, grafičarka i stručni saradnik u nastavi Akademije umetnosti	6. Međunarodno trijedale male grafike, Tokio, Japan
Otkupna nagrada „Diploma za grafiku“	Septembar 2018.	Dorde Ćorić, student master akademskih studija na smeru Grafika, pod mentorstvom prof. Radovana Jandrića	17. Internacionalni bienalni festivalu portreta, Tuzla

Biografije autora / Biographies of the authors

dr Dragan Stojmenović (1975), doktor nauka o dramskim umetnostima. Doktorirao je 2014. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (mentor prof. dr Nevena Daković). Autor je monografije i više članaka u oblasti studija filma, član je uredničke redakcije *Zbornika radova Akademije umetnosti*, rukovodilac i saradnik naučno-istraživačkih projekata. Nagrađivan je kao glumac i reditelj u oblasti pozorišta, filma i medija na nacionalnom i međunarodnom nivou (www.teslafilm.com). Zaposlen je kao vanredni profesor Glumačkih veština na Departmanu dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

dragan.stojmenovic@uns.ac.rs

dr Irina Subotić, istoričarka umetnosti, profesorka emerita Univerziteta u Novom Sadu, predaje na programima Interdisciplinarnih studija UNESCO-ve katedre Univerziteta umetnosti u Beogradu i na doktorskim studijama Katedre za scenski dizajn Arhitektonskog fakulteta i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Bila je kustos Muzeja savremene umetnosti i Narodnog muzeja i profesor Arhitektonskog fakulteta Beogradskog univerziteta, kao i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Držala je predavanja na više svetskih univerziteta (Sorbonne, Princeton, New York University, Rutgers College, Xalapa University, Groningen University, Lyon Lumière 2 i dr.). Osnovna polja interesovanja: jugoslovenske istorijske avangarde u evropskom kontekstu, moderna i savremena umetnost, muzeologija i briga o zaštiti kulturnog nasledja. Članica je više nacionalnih i svetskih stručnih i nevladinih organizacija (AICA, ICOM, Udruženje književnih prevodilaca, Grupa 484, Europa Nostra, Evropa Nostra Srbija, La Renaissance Française i dr.).

irinasubotic41@gmail.com

dr Dušica Dragin, diplomirala 2007. godine na Akademiji umetnosti Novi Sad, na studijskom programu Producija za audiovizuelne medije; na istom fakultetu 2009. odbranila master rad: „Primena kreativne produkcije u promociji katedre za audiovizuelne medije“; na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2017. odbranila doktorsku disertaciju: „Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište.“ Od 2011. godine je zaposlena na Akademiji umetnosti Novi Sad, gde predaje Menadžment za kulturu, Postprodukciju i Marketing i plasman audiovizuelnih formi. Paralelno sa radom na AUNS, osnovala je producijsku kuću Filmska Radna Zajednica Filmski Front, kao i udruženje „Institut za razvoj publike“ (IRP). Jedan je od osnivača i član pozorišne trupe Balkan novi pokret, te agencije za posredovanje u kulturi Organizator.

dusica.dragin74@gmail.com

Željka Jungić, MA rođena je 18. septembra 1971. godine u Banjoj Luci. Diplomirala na Odsjeku za srpski jeziki književnost na Filološkom fakultetu Univerziteta u Banjoj Luci. Završila drugi ciklus studija na Studijskom programu za srpski jezik i književnost. Master rad, pod nazivom "Srpski jezik u svjetlu Bečkog književnog dogovora" (mentor:prof. Dr Darko Tanasković), odbranila 2014. godine i stekla zvanje magistar srpskog jezika i književnosti. Na istom fakultetu trenutno pohađa treći ciklus studija na Odsjeku za filologiju – nauka o jeziku.

jungic.zeljka@gmail.com

Olguta Lupu, PhD, Professor at the National University of Music Bucharest. She studied Piano, then graduated in Composition with Tiberiu Olah. She is a member of the Union of Romanian Composers and Musicologists, and Doctor in Musicology. Her favorite topic is the music of the 20th century, with a focus on Romanian composers. Her papers were included in different national and international conferences and symposia, she participated in radio broadcasts and published over 40 studies. She wrote books in the field of musicology and music theory and coordinated, as editor, several volumes dedicated to prominent figures of Romanian music. In 2016 and 2018 she was distinguished with the prize of the Union of Romanian Composers and Musicologists and of Muzica review, respectively. Presently, she teaches Music Theory and Score Reading at the National University of Music Bucharest.

olguta.lupu@unmb.ro; olgutalupu@gmail.com

Nikola Komatović, PhD, concluded PhD at the University of Music and Performing Arts in Vienna under mentorship of Prof. Dr. Gesine Schröder and co-mentorship of Prof. Dr. Annegret Huber in 2018. His thesis focused on harmonic language of César Franck. Previously, he finished the Music Theory Bachelor (2011) and Master (2012) studies at the Faculty of Music in Belgrade. Komatović researches historical theories (in the first line, historical theories of tonality and harmony in France), development of methodology in Eastern Europe (Soviet Union and former Yugoslavia) and China, popular music and certain aspects of modern and postmodern music (heritage of Ancient Greek and Byzantine music).

nikolakom@gmail.com; nikola.komatovic@outlook.com

Anastasia Hasikou, PhD, has a Ph.D. in Social History of Music in Cyprus during British colonialism, from the City, University of London. She has taught music in London and Cyprus and she is currently a lecturer at Arte Music Academy in Nicosia. She has published in „Sage Encyclopedia of Music and Culture“ as well as the „Athens Journal of Humanities and Arts.“ She is also a contributor in the book „Music in Cyprus“ edited by Jim Samson and Nicoletta Demetriou. Her current

research interests include social history of music in Cyprus, capitalism and its effects on cultural production, commodification of music, and Cypriot folk music.
anastasiahasikou7@gmail.com

dr Milan Milojković (Zaječar, Srbija, 1986) nakon završene SMŠ Josip Slavenski u Beogradu (2006), započinje studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, na kojem je 2018. godine odbranio doktorsku disertaciju „Digitalna tehnologija u srpskom umetničkom muzičkom stvaralaštvu 1972-2010.“ Redovno objavljuje rade u domaćim i međunarodnim stručnim publikacijama, u vezi sa savremenom, naročito elektroakustičkom muzikom, improvizacijom, napisima o muzici itd. Krajem 2010. godine, objavio je studiju o muzici Maksa Regera pod nazivom „Sempre con tutta forza,“ a 2013. godine i studiju „Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji 1946-1975).“ Trenutno radi kao docent na Katedri za muzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu i jedan od muzičkih urednika na III programu Radio Beograda. Bavi se dizajnom analognih i digitalnih muzičkih instrumenata i nastupa sa ansamblima „Restrikcije“, „Noizac“ i „Ex-You“. milanmuz@gmail.com

Monika Novaković, MA rođena je 1995. godine u Sremskoj Mitrovici (Republika Srbija). Završila je osnovne, potom i master akademske studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), odbranom rada Ceo svet (muzike) je pozornica – Remedijalizacija muzike za pozorište Zorana Erića. Pored bavljenja različitim temama, primarni fokus joj je na istraživanju primenjene muzike – kako filmske, tako i pozorišne, najpre u domenu nacionalne istorije muzike, potom i opšte istorije muzike. Zaposlena je na Muzikološkom institutu SANU kao istraživač-pripravnik.

monynok@gmail.com

Dejan Petković, MA, rođen je 19. avgusta 1990. godine u Vinkovcima. Osnovno muzičko obrazovanje stekao je u Muzičkoj školi „Petar Krančević“ u Sremskoj Mitrovici na odseku Gitara, u klasi prof. Dejana Sazdanovića, a zatim i srednje muzičko obrazovanje na odsecima Teorija muzike i Tambura (A-basprim), u Sremskoj Mitrovici. Diplomu osnovnih akademske studija stekao je na studijskom programu Etnomuzikologija, Muzičkog departmana Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, gde je završio i master akademske studije odbranom rada „Aranžiranje i orkestracija tamburaške muzike u Vojvodini“ pod mentorstvom doc. dr Vesne Karin. Od 2015. godine zaposlen je u Školi za osnovno muzičko vaspitanje i obrazovanje „Petar Konjović“, u Bečeju, kao nastavnik tambure. Član je Novosadskog tamburaškog kvarteta.

petkovic1908@gmail.com

dr Jasna Jasna Žmak radi kao dramaturginja i scenaristica, piše tekstove za izvedbu, kratke priče i kritičke tekstove. Docentica je na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu gdje je prethodno i diplomirala. Doktorirala je na doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom „Izvedbeno predavanje kao žanr.“ Bila je članica uredništva portala drame.hr, te časopisa za izvedbene umjetnosti Frakcija. Dobitnica je više nagrada za kazališni rad, a projekti na kojima je radila nagrađivani su u zemlji i inozemstvu. Između ostalih, kao dramaturginja u kazalištu suradivala s Matijom Ferlinom, Borutom Šeparovićem, Oliverom Frljićem i Majom Pelević. Kao mentorica i organizatorica, vodila više edukacijskih programa iz domene dramaturgije izvedbe i/ili feminističke kritike.

jasnazmak@gmail.com

dr Siniša Vidaković, istoričar umjetnosti, vanredni profesor na Akademiji umjetnosti u Banja Luci. Istoriju umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu diplomirao je 1989, magistrirao 2005. odbranom rada „Arhitektura javnih objekata u Banjaluci 1918–1941. godine“ i doktorirao 2008. odbranom teze „Arhitektura državnih javnih objekata u Bosni i Hercegovini 1878–1992. godine.“ Njegova interesovanja su istorija i teorija savremene umjetnosti i arhitekture. Većinu radova posvetio je praćenju savremene likovne produkcije, kao i arhitekture na području RS i BiH.

sim@blic.net

dr Kristina Planjanin-Simić, diplomirala je 2003. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, i stekla zvanje diplomirani etnomuzikolog. Akademsko zvanje, doktor nauka u oblasti muzike, naučni doktorat muzikologija stekla je 2014. godine odbranom doktorske teze na Nacionalnom muzičkom univerzitetu u Bukureštu, Rumunija, na temu „Tipologia folclorului Românesc al copiilor din Banatul Sârbesc. Numărătorile“ (Tipologija rumunskog dečijeg folklora u srpskom Banatu. Brojalice) u klasi akademika prof. dr. Octaviana Lazăr-Cosma. U periodu od 2011-2019. godine zaposlena u Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi kaonastavnik iz oblasti Muzika i izvođačke umetnosti u zvanju predavača. Od 2018. godine zaposlena u istoimenoj školi kao profesor strukovnih studija. Autor je mnogobrojnih naučnih radova i učesnik velikog broja naučnih konferencija u zemlji i inostranstvu. Profesionalna interesovanja se posebno odnose na unapređivanje vaspitno-obrazovnog rada sa posebnim osvrtom na prikupljanje muzičke građe i rasvetljavanje značaja folklornih potkategorija dečijeg folklora iz domena etnomuzikologije i muzičke pedagogije.

kristina.planjanin.ssimic@gmail.com

dr Jovana Marčeta, nakon završene osnovne škole i Gimnazije Isidora Sekulić u Novom Sadu, upisala je Filozofski fakultet u Novom Sadu, Odsek za romanistiku, gde je 2004. godine diplomirala na Katedri za francuski jezik i književnost. Nakon toga upisala je magistarske studije na istom fakultetu i 2010. godine odbranila magistarsku tezu pod nazivom „Termini iz oblasti muzičko-scenskih umetnosti u francuskom, italijanskom i srpskom jeziku.“ Doktorske studije započela je po starom zakonu o visokom obrazovanju i 2016. godine je odbranila doktorsku disertaciju pod nazivom „Kulinarska terminologija u francuskoj, italijanskoj i srpskoj frazeologiji.“ Osim naučnog rada, dr Jovana Marčeta bavila se i nastavnom aktivnošću, kao i prevodilačkim radom. Trenutno je angažovana kao istraživač-saradnik na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu.

jovanamarceta@gmail.com

Svetlana Đačanin, MA rođena je 1993. godine u Sremskoj Mitrovici. Trenutno je student doktorskih akademskih studija na studijskom programu Etnomuzikologija, na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde je završila i osnovne i master akademske studije. U okviru buduće doktorske disertacije bavi se izučavanjem metoda rada prilikom učenja tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društima.

svetlanadjacanin@gmail.com

***Napomena:** Stavovi autora iznetih u časopisu, ne izražavaju stavove organa koji je dodelio sredstva za sufinansiranje / **Disclaimer:** The views expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Authority that co-financed it.

ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**UDK/UDC:7(082)**

Izlazi jedanput godišnje / Published once per year

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača / For publisher

Prof. Siniša Bokan, dekan

Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor

mr Atila Kapitanj

Lektor za srpski jezik / Serbian language editor

dr Ira Prodanov

Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English and English language editor

Slađana Acimović

Prevod tekstova na engleski jezik / Translation of the texts into English

Maria Monica Bojin, Mirka Janković, and authors

Štampa / Print

ARTPRINT MEDIA DOO (štampano u 200 primeraka / circ. 200)

Podrška / Support

Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama

Gradska Uprava za kulturu - Novi Sad

CIP-Katalogizacija u publikaciji Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

ZBORNIK radova Akademije umetnosti / urednik Nataša Crnjanski. – 2013, 1.- Novi Sad: Akademija umetnosti, 2013.-Ilustr.; 24 cm Godišnje.-Lat.

ISSN: 2334-8666 (Print)

ISSN:2560-3108 (Online)

COBISS.SR-ID 279905031

Objavljeni članci se distribuiraju u skladu sa licencom Creative Commons Autorstvo – Nekomercijalno 4.0 International.

The published articles will be distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

*Časopis je indeksiran u ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals) I SCIndeks (Srpski citatni indeks)**Articles are covered in ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals) and SCIndeks (Serbian citation index)*

