

ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

1



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

2013

Зборник

Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Нови Сад
2013.

Уредништво: др Манојло Маровић, др Маријана Прпа-Финк, мр Наташа
Црњански, мр Милан Миладиновић, Кристина Ковач, мр Атила Капитањ,
др Весна Крчмар (уредник)

срадова

ВЕСНА КРЧМАР

На почетку беше реч...

Уводна страница исписивала се дуго. Наш процес припреме првог броја *Зборника радова Академије уметности* је трајао дуго, од првог импулса до отелотворене идеје, предочене у готовој, узорно дизајнираној публикацији. Идеја за настанак сеже шест година уназад. Подразумева се да је успешан рад сваке високошколске институције базиран на центру за научноистраживачки рад, чији резултати, између осталог, објављују у периодичној публикацији, *Зборнику радова Академије уметности*, који садржи рад професора сва три департмана. Та врста периодичне публикације настала је по узору на *Зборник радова* ФДУ у Београду, у коме професори објављују своје најновије истраживачке и уметничке резултате.

Наш *Зборник* настао је као израз тежњи наставника и сарадника Академије уметности да се теоријски приступ уметничком делу и уметности уопшти. Надамо се да ће наш *Зборник* постати редовна периодична публикација у области културе, уметности и медија, простор у коме се преплићу текстови из тих тематских области, што ће бити подстицај и развоју музиколошке, театролошке, филмолошке, естетичке, културолошке, уметничко-педагошке мисли код нас.

После дугог живота у Српском народном позоришту, у коме смо стрпљиво и упорно позоришну уметност тренутка претварали у трајни запис кроз редовно издавање најстаријег позоришног листа *Позориште*, пожелела сам да то своје 25-годишње уредничко искуство уградим у (ново)покренуту, периодичну публикацију Академије уметности. Захваљујући прошлогодишњој помоћи Градске управе за културу ми смо тај почетни импулс претварали у збиљу. Први *Зборник радова Академије уметности* је резултат.

Инспиративно и делотворно је деловао импулс младих наставника, сарадника, истраживача, који су се здушно одазвали првом позиву да упуте рад који им је најближи, најмилији у њиховој сфери истраживања. Одговорило је двадесетак колега, (углавном млађих), па се надамо да ће први број одражавати «душу» највреднијег младог креативног језгра Академије уметности.

Редакција се спонтано успоставила од младих, перспективних представника сва три департмана: др Манојло Маравић (Департман ликовних уметност); др Ма-

ријана Прпа Финк (Департман драмских уметности), мр Милан Миладиновић и мр Наташа Црњански, (Департман музичке уметности), Кристина Ковач, шефица Службе за организацију, маркетинг и међународну сарадњу. Заједнички смо се упустили у авантуру обликовања првог броја *Зборника* и тај наш посао имао дражи освајања нових облика рада. Значајан део који припада летописном делу *Зборника* припремиле су Кристина Ковач и Кристина Копрившек. Оне су прецизно и поуздано прибележиле све важније догађаје везане за рад Академије уметности који подразумева све уметничке наступе студената сва три департмана, све њене манифестације у Новом Саду, Војводини, Србији и у међудржавној сарадњи. Сваки глумачки испит заступљен је с комплетном поделом, свака изложба има целовиту информацију, такође и концерти. Преведен је и разговор са професором Георгом Бекманом (Georg Beckmann), пијанистом и предавачем Универзитета за музику и извођачке уметности у Грацу. У Новом Саду је боравио као гост у оквиру Средњоевропског програма размене студената и професора од 2. до 7. априла 2012. године. Атила Капитањ, професор на Департману ликовних уметности, један од најбољих дизајнера млађе генерације, више пута награђиван, графички осмишљава целокупан израз публикације.

Радови у *Зборнику* следе унутрашњи импулс наше Академије уметности, они су се испреплетили, па се теже разлучује где почиње музички израз, који прелази у ликовни, а завршава се драмским. Први рад је помало метафора, али, исто тако и лајтмотив живота на овим просторима *Судари метропола на периферији: српска импресионистичка музика као поље судара између француске и немачке културе* па следи *Уметност против уметности ...*

Преплићу се радови који су део истраживачког рада, теоријских достигнућа, уметничке педагогије, историјског дискурса, али и савремених промишљања наше уметничке продукције: филмске, телевизијске, драмске, позоришне, музичке, ликовне... У томе су посебно интересантна три записа-есеја професора Зорана Тодовића.

Посебан тон, можемо рећи и дигнитет садржају првог броја *Зборника* даје *Речник професије* Боре Драшковића, професора емеритуса. Као пролог, који претходи сваком класичном драмском делу, аутор те драгоцене књиге, својеврсне библије професионалних појмова, бира: *АУМ, Целина, Digital Actor, Формирање у медијима, Гледалац и глумац на 64 поља, Историја, Кадрирање, Крик, Медиј, Метод, Режија секунде, Смех, Све звучи, Живот*. Завршна реченица књиге – *Живот као уметничко дело*. Последњи рад кореспондира с том сентенцом – *Од животног документа до драме на примеру стваралачке радионице Душана Ковачевића*.

Књига *Речник професије* објављена је 2012. године у издању Књажевско-српског театра у Крагујевцу, као саставни део награде Статуете «Јоаким Вујић» коју

је професор Боро Драшковић добио, проглашена је на једном конкурс у «књигом године». Та мудра књига, настајала је дуго, током богатог и плодног рада на Академији уметности у Новом Саду, зачета је у листу *Позориште*, па природно да је она *Пролог* овог *Зборника*.

Иако је овај број обликован с великом пажњом, посвећеношћу, душом, минулим уредничким искуством, надамо се да будући читаоци неће бити сувише строги у процени наше прве публикације. Све је процес, као на филму, у позоришној представи. У том процесу могу се догодити и понеки превиди, омашке.

Надамо се да ћемо из броја у број постићи да *Зборник радова Академије уметности* буде респектабилан часопис, компатибилан са *Зборницима Матице српске*, са својим местом на научној листи часописа. Посебна вредност била би у успостављању оптималне корелације између емпиријских сазнања из области драмских ликовних, и музичке уметности и њихове теоријске надградње. Радови презентовани у зборницима не би се бавили само анализом класичних питања уметничког стварања и реализованих дела, већ и уметничко-истраживачким и научно-истраживачким кретањима у три уметничке области.

Желимо дуг живот нашем *Зборнику радова*. Из прилежног и поузданог језгра наше редакције неко ће, већ у следећем броју, наставити уредничку нит која ће досегнути до нових генерација.

Боро Драшковић

Речник професије

АУМ

Са прочеља Тагориног универзитета у Калкути, из слова АУМ осветљених мајским сунцем, допире тишина индијског потконтинента, истовремено са умноженим звуком свега што ме окружује: удаљен *rudra-veena* у оркестру потмуде градске буке, крици суперсоничне летелице окружене птицама, мукање свете краве, шум егзотичног лишћа, измешани међународни смех младежи која хитро улази и излази из здања...

АУМ¹ (ОМ) показаше се плодносном у савлађивању *лабиринта дисања*: лежећи, клечећи, стојећи, студенти кроз *мантру* унисоно изговарају своје име и презиме у првом задатку радионице «Шестица» (новосадска Академија уметности). Касније следе све сложеније вежбе и упутства. *Аум* има исто значење као и *Амен*, симбол «пристајања и потврде».

Пред представу *Електра* у атријуму вршачког Градског музеја, румунски глумци у ритуалном кругу: АУМ. Исход је у најдубљој вези са квалитетом проба (глумачки дар се подразумева), али не кажем да је висока концентрација у представи непосредна последица тек изговорене свете речи *духовне преобразбе*. Не тврдим ни да није. Није недостижно овладавање, па контрола енергије кроз дисање.

ЦЕЛИНА

Синтагма *редитељ творац целине* (из *редитељске елесије Макса Грубеа*) више не задовољава у оној мери у којој је то, не тако давно, могла да учини. Али, још увек није неупутно режију посматрати као *уметност целине*, чак и кад *јој* прилазимо кроз делове од којих је састављена.

1 Аум се тумачи као лозинка стваралачког духа, звук свих звукова: у њој су све изговорене и неизговорене речи. У професији медија добро јој је прикључити бесконачни алеф, место свих места, «тачка у којој се стичу све тачке» (Борхес). У тој двострукој, светлосној раскрсници (*аум/алеф*) одвија се темељна драма, *драма у којој су све драме*. Њен наслов јесте, уколико се послужимо есхиловским језиком: *Алфа и омега*.

У процесу режије, као и у многим филозофијама, целина није пуки скуп фрагментата, «јер делови добијају смисао по целини, а целина по деловима». Психолози облика, на пример, сматрају да је «целина пре делова, да је нешто што је више од делова и да се ови без ње уопште не могу разумети». Слика целине је у почетку, понекад не више од облика у облаку, још неартикулисано редитељево осећање о свету и професији у том тренутку; међутим, понекад је то већ чврста стајна тачка, његово емоционално полазиште, животно и естетско. У то становиште укључује се најпре наслов комада, па тема, па одређени *текст* (или тек говор тела у безмолвију) који, још заједнички непрочитан, већ самом поделом улога почиње да се мења, укључују се затим глумци, па простор, а од самог почетка читава организација и структура датог позоришта, читава (позоришна) ситуација дате земље. Па, без претеривања – и самог света.

Режија је у највећој мери филозофија целине, «скуп свих наука и слободних вештина», универзална уметност, кроз рад «органске природе» грађена од свих и свега – глумац, текст (*текст као тело* у бартовском смислу, не само речи), простор и звук, светлост, организација – све је грађа режије ...

Немогуће је безболно раздвајати режију и текст од глумца или простора, на пример: већ сам покушај раздвајања театра на његове делове и функције указује на «болест метода». Редитељ, наравно, непрестано преиспитује делове и компликовану целину, све њихове односе и међузависност, смештајући своје истраживање у облик и епоху, у енергију и *стил* (ма шта тај појам значио), у време и историју. Али увек свестан да је и овде све повезано са свим, као у кинеској пословици.

Чежња за целином, као један од порива. Оно што недостаје, надопуњује гледалац.

Сагледавајући стварност *широм отворених очију*, Маргарит Јурсенар (мислећи на целину књиге), налази да људи углавном не виде целину, виде избочину, угао који им је ближи. «Људи у књигама увек гледају ону страну која одсликава њихов сопствени живот».

Проблем у приказивачким уметностима, у позоришту посебно, за *сагледавањем* целине је још компликованији: представу не можеш да листаш напред и назад као књигу, представа је ток и пропуштено се тешко надокнађује. Ако уопште.

DIGITAL ACTOR

Да ли се, неумитно, приближава час Велике Промене?!

Да ли је однос живог глумца и живог гледаоца непроменљива бит позоришта, или је суштина у ономе што се догађа у гледаоцу, па није претерано важно да ли *догађај* изазива стварни или *Digital Actor*, та фатална утвара?!

У Калифорнији на ранчу-лабораторији «Небески Шетач» Џорџа Лукаса, пра-

тим припреме повратка Грете Гарбо на филм! «Још док гледамо, ово застарева», светле очи мом Водичу кроз виртуелну стварност.

ФОРМИРАЊЕ У МЕДИЈИМА

Ситуација у катастрофичном подручју наших приказивачких уметности показује да смо у огромним тешкоћама и закашњењу стручног и сваког другог *самосвећивања*. Веома мало универзитета у својим програмима обједињују предмет режија, стога је изазов предавања «мултимедијалне режије» сасвим ново искуство. Требало је у њега ући без предрасуда и храбро, са свешћу да ће се читав процес рада обликовати са сваком следећом класом изнова, уз сваког студента посебно.

И наставу *режије* требало би *режирати*.

Академија уметности, прва у нас, а у оваквом опсегу рада можда и у свету, отворила је *заједничку класу*: с групом за *интермедијалну режију*, сада кроз читав процес *формирања у медијима* пролази и група за глуму.

Целокупан рад одвија се у једном гипком програму који подразумева ослањање на досадашње искуство глуме и режије. Духовна дисциплина у којој се настоји да ученик буде, у сваком погледу, готово од самог почетка, једном ногом у школи, другом у професији.

Образовање младог човека у професији, ширење галерији *портрета уметника у младости*, врло је озбиљан, значајан и одговоран посао... Обавља се са истом преданошћу као било који други задатак у професији. Рад с младим људима једнако је важан као режија или писање књиге.

Неимарско неговање Духа Академије – рећи ћу с дужном смерношћу – има нечег од градње катедрале: нико не уписује своје име у камен темељац, у облик на звонику или звоно, али звоно звони. Некадашњи студенти, свих одсека и група, заузимају све озбиљнија места у нашем културном животу, што, опет, потврђује значај Академије уметности, с којом, данас се то поуздано може рећи, град више није исти.

Из безброј познатих разлога, услови рада у професији глумац / редитељ из дана у дан се погоршавају, стога се млади уметници, кроз «специјално васпитање» морају (пре)обликовати у личности нарочитих својстава.

Глума и режија јесу и спознајни процеси. Уверавамо се у тачност древног наука: *знање* постаје учениково тек кад му пређе у *карактер*.

Млади људи из струке, осавремењеним методама, морају бити припремљени за изазов трећег миленијума, друштвени, технолошки, ирационални... Ваља сачувати духовну сабраност за време које се муњевито приближава.

Веровало сам да је, не само из «обредних разлога», важно да прво предавање

на мојој класи одржи један од редитеља који су режију учинили професијом *новог доба*. Зато сам, када је отворена Академија уметности у Новом Саду, замолио Питера Брука да то учини. Његов иницијацијски долазак, као велика успомена, обнавља се у свим нараштајима наших студената. Свакој класи преносимо Бруково заветно искуство: *препустите се најбољем учитељу – сопственом осећању истине*.

ГЛЕДАЛАЦ И ГЛУМАЦ НА 64 ПОЉА

Гледалац у гледалишту, глумац на позорници; гледалац и глумац у гледалишту; гледалац и глумац на позорници; гледалац на позорници, глумац у гледалишту. Није тешко исцрписти могућности основног распореда «двају ансамбала» (Гротовски) представе. Али колико могућности унутар њега!

Глумац дели свој простор с гледаоцем као што Петер Шуман у својој представи с посматрачем дели хлеб!

Лица гледалаца су увек уграђена у представу, попут «шибенског низа» у зидове катедрале. У лондонском «позоришту у кругу» да би се видела игра са сваке тачке гледалишта, ласерски зраци су правили декор: холографска сценографија... Линија лица гледалаца је могући руб позоришног простора: у бићу гледаоца су границе представе...

... Позоришна представа се заправо и не може завршити. Довршена је тек кад се и њен живот оконча. Премијера, тај неопозиви излазак у јавност, за многе је редитеље и глумце «прва права проба», јер само уз гледаоце дело у процесу добија своје праве облике. Значи, на њему ради и гледалиште, сваки поједини гледалац. Представа је завршена кад се с правом може претпоставити да више ни један гледалац неће доћи да «ради» на њеном обликовању – тај тренутак њеног заокруженог, пуног искуства, сабраног учешћа и рада свих извођача и свих гледалаца, тај парадоксални тренутак њеног савршенства, тренутак је, дакле, и њеног краја – представа се више неће играти!

Ако се размишља о позоришту у будућности тешко је не поверовати да ће оно бити управо онакво какав буде гледалац будућности.

У свему је, увек «метафизички флерт» – глумац: гледалац.

ИСТОРИЈА

Драме које се баве историјом смештене су у два вредна а супротна мишљења мудраца: оног, латинског, *historia est magistra vitae* и другог, ироничног: историја учи да нас историја ничему не учи.

Историјска драма или драма историје? Где је власт ту су митови, где су митови ту је крв, где је крв ту је трагедија, где је трагедија ту је комедија, где је комедија ту је механизам, где је механизам ту је власт ... Једна ђавоља квадратура круга значења може да се решава у повести... Историја нису прошли догађаји него начин на који их тумачимо и доживљавамо. У томе је веома слична позоришту које је непрестано *овде и данас*.

Историја је бескрајна жива фреска, све је у њој у покрету, у рушењу и слави: народи и костими, оружје и филозофија; географија у том ритму више је него крајолик битака.

Историја је кретање. И филм је пре свега – покрет. Према Морену кретање «успоставља телесност... доноси неодољиви осећај стварности.» Од историје, дакле, чини савременика.

И филм је непрестано садашње време, тако је историја доведена пред гледаоца. Он постаје њен сведок, учесник, тумач.

Гледалац је обновљена историја.

Прошлост, садашњост, будућност, то непрестано цепање историјског времена, та схизофренија људског постојања, у филмском погледу на историју постаје дијалектична: ту су и прошлост и будућност у двострукој експозицији са садашњошћу, гледаочев доживљај јамчи ту мутацију.

Светом разасути споменици од разних материјала, окупљени, дали би прилику за разна обнављања целина бивших, *мртвих* догађаја. Откривене би можда биле разне недоследности у «херменеутици» историје. Историја често претвара људе у бића од мрамора и железа. Враћајући им топлу телесност, филм показује да велика дела никад нису чинили споменици него живи људи, од крви и мяса, са нешто мана и много врлина. Јер, учећи од Шекспира, редитељ *ствараоца* историје тражи тамо где је он пре свега – човек. Тако долази до истине.

А историја је било ком медију исто што и било која друга стварност (исто што и мит, легенда, литература, сан, пејзаж, људско лице) – она му је предмет обожавања или ироније, основа фотогеничности, па ризница сукоба и драматичног, средство уобличавања веродостојности, на крају и на почетку.

КАДРИРАЊЕ

И филм је радња, али оно што је у позоришту текст на филму је за Вајду претекст. «Снимати, то значи ићи за догађајем, причати.» На примеру фудбалске лопте која се котрља у објективу, студентима режије Академије уметности у Новом Саду рашчлањено је кадрирање: напад, вратар, тотал – да би навијачи видели драму, па детаљ лопте у кретању. «По мом мишљењу режија је веома лака. Морате

знати само две ствари: да ли снимате изблиза или издалека. И да ли дуго или кратко. Ако себи одговорите на та питања, онда све можете режирати. Све. У томе је и Ајзенштајн, и Чаплин и Фелини...»

КРИК

Можда је човек једино живо биће које се смеје, на разне начине, али *крик*, бесконачно разноврстан, израз је у коме се непорециво и најпотпуније, испољава његова природа и судбина.

Речник крикова био би, заправо, на нов начин сажета историја човечанства.

У неким религијама крик је исто што и катаклизма.

Безакоње рода земаљског Содоме и Гоморе, застрто је у самртној вици изазваној кишом од сумпора и огња. Женски кип од соли такође кричи, све до данас.

Прејака реч у песничкој машти можда може да убије, у борилачкој вештини крик следи ту намеру.

Крик који чујете у аустралијском бушу кад домородац убија гуштера, носилац је мистерије као и звук *диђеридуа*.

У ведром позоришту, и уз Дионизија у светковини, крик је гласник благодана, *светих плодова*.

Крик редовно прати рађање, не тако ретко и смрт.

Лични врисак без звука сликара Мунка, са платна *Крик*, у *Герници* Пикасо шири у вриску разараног града.

У Бекетовом *прологу (Уз)дах*, једном од најкраћих комада икад написаних, између два крика може се сместити све што постоји и не постоји на свету.

ЗАВЕСА²

1. *На сцени бледа светлост по позорници пуној крпа и свакојаког ђубрета, укључујући и нага људска тела. То траје пет минута.*

2. *Кратак слабашиан крик и одмах потом увлачење ваздуха па постепено појачавање светлости, до максимума, укупно десет секунди. Тишина у трајању од пет секунди.*

3. *Издисај и споро слабљење светлости до минимума (као и под 1) током десет секунди. Одмах потом крик као малочас. Тишина у трајању до пет секунди.*

ЗАВЕСА

БУБРЕ.

Без вертикала, разбацано и положено.

КРИК. Тренутак снимљеног врискања. Важно је да оба крика буду истовет-

2 Са енглеског превео Јован Ћирилов

на, а да палење и гашење светлости буде потпуно синхронизовано са дахом.

ДАХ. Појачани снимак.

МАКСИМУМ СВЕТЛОСТИ. Није светло. Ако је 0 = мрак, а 10 = светло, светлост мора да се креће од 3 до 6, и напрег.

Играли смо често Бекетов (*Vз*)дах у пишевом преводу са енглеског на француски (*Souffle*), у коме нема нагих људских тела; појављивала су се, ако не гола, онда мртва, рањена, у љубавном чину, у порођају... Био би задовољан и поклоник *техно-телесности* Стеларк, у стотинама наших извођења не би додуше видео *stomach sculpture*, али, назнаку идеје *video parasite* свакако.

Да би стигао до дијалектичког јединства са карактером који игра, глумац мора у потпуности да овлада телом и гласом лика. Кроз дисање, као што се приближава и свом гласу и телу.

Да би се допрло до очигледног или метафизичког значења крика које изискује *поетика ђубришта* у свакој новој замисли (*Vз*)даха, нужно је изнова пронаћи одговарајуће дисање.

За непун минут палења и гашења светла, уз *крик* и уз *дах*, може се, као у моралитету у осам стихова, показати непротумачена и несхваћена судбина човека у свету. Али исти тај комад можемо развлачити и играти – читав сат, испуњавајући га збивањима, уз драматургију «пуњене паприке». Исто тако, варирајући низ комбинација *Breath* може постати представа, као што од шездесет минута настаје сат и дан од 24 сата. Редитељ шири или сужава комад као што катакали-глумац чини са својим зеницама.

Метаморфоза смисла представе на исту тему: сваки будући редитељ «Промене» отпочиње исцртавање аутопортрета кроз наслов (*Vз*)дах – испитујући сопствено дисање и слике у најсиромашнијем али најчуднијем комаду досадашње историје позоришта.

Светлост, удисај, и издисај, уз два крика, изнад смећа. Деценијама муњевити комад изазива машту новосадске Академије уметности: ђубриште је у тим представама – уздасима било већ све вредно помена: мапа света, ознаке религија и идеологија, сахранилиште и породилиште, шаховска плоча, бресква (воћка бесмртности из Пекиншке опере), сама светлост, људска кожа, празан простор, па и гледаоци ... Читав пут од рођења до смрти, на дужини даха. Као у Жан-Луј Бароовој етиди виђеној пре много година.

Представа попут оних часовника-огледала: власник на сопственом лицу види како измичу (не)употребљене секунде. Ваља одговорити задатку из вежбања редитељског аскетизма, строгости и ефикасности, ваља, наиме, за мање од једног минута, без речи, само звучном сликом, изразити све што наслућујеш о режији, и самом животу. У брзој, светлејој метафори.

МЕДИЈ

У двадесетом stoleћу латинска реч *медиј* добија нову убојитост и бар још једно значење. Медијум: *оно кроз шта се преноси дејство*. Тајанствени посредник «изазива неверицу, а наднаравна материјализација стрепњу.» То што у окултизму дочекујемо са скепсом, у режији доиста постаје могуће: Сара Бернар се свако вече, и кад год пожелимо, враћа из пројектора. А Грета Гарбо ће ускоро, ако не пре, божанствена и дигитална, поново заиграти, у новим сижеима.

У истом веку човек открива камеру и авион, којима почиње да задовољава две своје најстарије чежње: летење и овековећење свог покретног лика. Проналаском камере човек долази до двојника који, као у огледалу, у чаробном одразу, понавља све његове процесе: анализу и синтезу искуства, умножавањем стварности ствара низ “узаstopних светова”... Мењају се правила лепог, кроз камеру улазимо у лавиринт који није ни зид, ни пустиња, ни киша... Прокопан и усечен у животну грађу.

Открићем електронике, сам живот, пресан и без завршетка, постаје уметност – често је довољно да га око камере само уочи, изабере и пренесе до гледаоца. Круг је још једном затворен, али све је проходно – стварност и медији (п)остају спојене посуде. Још једном се мења све, и екран, огледало / лавиринт позорнице, па и професија редитеља.

Граматичке, морфолошке или неке друге разлике филма и телевизије?!

Филм као структура сна, сећања или мисли, али зар и електронски свет нема слично устројство и склоп?

Различитости филма и телевизије (најчешће техничке природе): *сличност разлика*.

Пропуштање емоције кроз машину.

Могућност да редитељ, бавећи се живим људима и живим идејама, кроз «грознавау осећајност», додирне друштвено биће, а истовремено искупи сопствени живот.

МЕТОД

Режија је вештина која непрестано измиче коначним тумачењима. Позориште је, уз сву своју опипљиву и једру стварност, до те мере неухватљива појава да, на пример, чак и Шоов «водич за редитеље», ма како недостатан, па и застарео, може да доведе до сјајне представе.

Колико клопки и могућности, шта се све дешава унутар те представљачке хемије! Заправо, и не може бити правог водича за оно што је ирационално, а што, по Бергману, и јесте режија. Жид је написао роман једног романа. Леонид Шејка «ро-

ман слике», Ман «музички роман», Булгаков «позоришни роман» ... Роман «тока свести» једне представе чека да буде написан.

Прављење сваке представе увек је до те мере нова ствар да се *нови метод* ствара са стварањем саме представе. Нема правила!

Сваки редитељ сам изграђује свој сопствени водич кроз ову уметност, кроз сваку представу понаособ, написан можда тек пошто је представа готова: увек су различити путеви према открићу (откровењу). А пронађено се непрестано мења као што ће се, ускоро, наше мишљење о овоме предмету, као и о свему другом, променити – можда још док покушавамо да га забележимо.

Рад на представи подсећа на електронски запис у коме светлост истовремено са човековим корацима црта и пут по ком корача, а машта га стално брише.

У сваком од тих ишчезлих цртежа (тлоцрта збивања) колико испреплетених путева разних редитеља.

Методи бивших представа. Трагови на води наших претходника.

РЕЖИЈА СЕКУНДЕ

У представи која не води довољно рачуна о животној бујици, доста тога што је пронађено у проби, већ је застарело, и за младу свест гледаоца не значи више од општег места. Варамо се ако верујемо да живот стоји и чека док, на позорници која мирује, тражимо извесно решење. (Глумац, као и даровит гледалац, може и мора, свакодневно, представу да обнавља новим подацима којима га обасипа живот, али само ону представу која није окамењена у мртвилу безвременске општости проба.)

До снажне временпросторне целине у режији једног дела, једне замисли, долази се кроз свесну режију сваке поједине секунде.

Режија секунде: у тај једва уочљив делић времена, равноправно и истовремено продиру живот са својим одговором и редитељ са својим питањем – живот још не зна постављено питање, редитељ још и не наслућује одговор на њега. Тај тренутак претвара се, пред гледаоцем, у естетску ситуацију у којој то постаје креирано време, уметнички резултат.

У материјалу последица тог муњевитог суочавања унутар сваке нове секунде, у том драгоценом тренутку мешања питања и одговора, интерпункције режије и ритуала свакодневља, као у неком естетском таксиметру, нагомилава се безброј «чињеница лепог», а покренута и прочишћена фантазија гледаоца ствара све нове и нове облике. Свест о стварности *in statu nascendi*: секунд режиран као «три времена» (Аурелије Аугустин), та дубоко доживљена садашњост бременита је сећањем на прошлост и очекивањем будућности. «Заустави се, како си леп!» – за

тај фаустовски позив тренутку редитељ више не мари, он припрема његову замену, заустављање је уништавање живота, нестваралачко понављање онога што је било; редитеља занима *понављање промене*, режија неизвесности, он је из исцрпљеног тренутка којим је овладао, узео све што му је било потребно, и већ хита у следећи тренутак (живота-дела) у коме још ништа није до краја утврђено, и он и гледалац чине све да узму оно што им је неопходно да задовоље своју духовну глад...

Још је Бењамин наслутио шта ће се десити: «Тада се појавио филм и дигао у ваздух тај утамничени свет динамитом десетинки секунде.»

Свет у разбацаним рушевинама (којим кроз филозофову перспективу тумара човечанство), *режија секунде* истрајно настоји да поново састави.

СМЕХ

Заправо и једна једина реч је довољна за драму. Вокал. Вокал О. О – реч! О!:
Реч!

У Пекиншкој опери могуће је разликовати двадесет *инфлексција* смејања: *хладно, задовољно, изненађено, хистерично, кокетно, од срца, забринuto, узнемирено, уплашено...*

«А онда, у време четворочлане банде десило се да је сваки смех забрањен, с образложењем да хумор квари класну борбу... Они људима нису дозвољавали да се смеју...» Тако нам у Пекингу говори Хоу Бао Лин, мајстор *сјан шена*, мале комичне форме, исконске народне уметности смеха којом је разведравао чак и забринутог Мао Це-Тунга, у његовој кући, кад је престао да се појављује у јавности.

Знамо шта се дешавало са Аристофаном и Молијером. И Домановићем...

Смех и слобода!

«Угледавши неку ствар кажеш одмах ‘О’, једну реч, и сви се почну смејати!»
Друго ослобођење смеха!

Да ли се још увек понегде сматра да је смех мање озбиљна ствар од трагедије?!
Аристофан и Хипократ су феномен узели сасвим озбиљно.

Лукијан са Самосате згражао се над трагичном маском; глумац се, по њему, претварао у «велика уста»; зато он, изгледа, даје извесне предности маски комедије, затворених уста. И положај усана, ето, на извештан начин одређује мању или већу природност целокупне ситуације глумца.

У Монпелјеу сам чуо да је смех посебно проучаван у здању у коме је медицину учио типични ренесансни човек, Рабле. Писац *Гаргантје* и *Пантагруела* смејао се без горчине. У граду у коме је медицину докторирао и Нострадамус, песник *Пророчанства*, још и данас одјекује: *живот вреди проживети*, можда захваљујући и својству које човека поуздано одваја од животиње – смеху.

Средњовековни арапски комичар налази једноставан начин да изазове кикот. «Ако хоћеш да научиш како да насмејеш људе, онда увек ради супротно од онога што они од тебе траже. На пример, кад ти кажу ‘Иди!’ – ти остани, а кад кажу ‘Остани!’ – ти иди. Ујутро говори ‘Добро вече!’, а ‘Добро јутро!’ увече» (Абул-Фарац, *Забавне приче о глумцима и лакрдијашима*).

Принцип супротног може да буде користан и у изазивању трагичног осећања. Супротно, али могуће! Орфејев дур уместо мола! Начело неочекиваног је праоснов за изазивање «уметничке емоције». Неочекивана игра замене маски.

Данас се глумац не скрива иза одређене образине, маска је – његово променљиво лице. Слично гренландском врачу-глумцу: гримаса га, попут муњевитог истетовираног лица, претвара у неког другог – у митски лик, у слово, у идеограм, у животињу, у суседа, у све што хоће да оживи. Не дајемо предност ни комичном ни трагичном изразу, него одређеном ритму у коме се смењују.

О! Један глас, један слог, једна реч, а бар два предзнака: смешан и тужан.

Техника сценског смеха и плача: обе *радње* заснивају се у беспрекорној сарадњи *даха и гласница*.

СВЕ ЗВУЧИ

*Снага звука је увек била већа него
снага смисла.*

Џозеф Конрад, *Лична историја*

Слика звучи. То није тек успомена на замену чула: јака звона у крупном плану славног немог филма! И низови слика припадају нотном систему: «визуелна музика».

Стварност звучи. Не чуди што се и обична разгледница понаша као «музичка кутија»: та осветљена *Notre-dame, Rosace Sud* (Јужна розета) изгледа као прочеље неких небеских оргуља које непрестано расту, јер сваки нови звук постаје његов видљиви облик.

А музички запис сопствене позоришне представе *Магбет* нам неће помоћи у телевизијском филму *Магбет*. Као што ни пронађени звук *Хороскопа* не уводи у звучност следећег филма. Наравно, о музици телевизијског *Магбета* често мислим, али је не чујем разговетно, јер још не знам шта ће се све у тим будућим сликама видети: из магме слика шта друго него – «смеша звука»! Наиме, од онога што се види, свакако зависи, и оно што се чује.

А потом, све чујно у филму (реч, тон, шум, тишина) део је једне јединствене партитуре. Ниједан звук нема, унапред, неку предност (без обзира на то да ли га

производи људско грло, природа или механизам за музику) – шум кише је исто тако значајан као Шекспирова реч, или треперење ваздушног стуба у телу обое. Друкчије речено, у извесном часу филма кретање жаба функционише на прави начин, као што то чини и Бетовенова музика, у другом тренутку³. Режија звука? Проблем који се изнова решава са сваким новим филмом или представом.

ЖИВОТ

Живот је леп.

Важи за свакога, и све професије, Андрићева морална поука: *живот нам враћа само оно што ми дајемо другима*. Стога човек, и ако није лекар, виноградар, учитељ или уметник, учи све до смрти.

На тој стази незамењив је водич Хелдерлин: «Учи се уметности у животу, а животу у уметничком делу! Будеш ли јасно видео једно, видећеш јасно и друго.»

Међутим, није томе давно, како је Бертолучи изјавио да филму не преостаје још много будућности, јер је изгубио виталност. Кинематографија привида. Као што је и свет. Ако филм умре, шта ће га заменити? – постављено му је питање. Мајстор *Стратегије наука и Двадесетог века* одговорио је жестоком изреком филмског класика:

– Дугачки кадар, без реза. Живот.

ЖИВОТ КАО УМЕТНИЧКО ДЕЛО.

/Из књиге Речник професије Боре Драшковића, Крагујевац 2012/

3 «Знаете ли шта је душа наше гласбе? Пљескање рукама», открива Сенгор, подсећајући да се, према једном догонском миту, там-там појавио пре свих уметности. После *Ентузијазма*, затечен лепотом звукова механизма, Чаплин је Вертова назвао музичарем.

Valentina Radoman

Sudari metropola na periferiji: srpska impresionistička muzika kao polje sudara između francuske i nemačke kulture

UDC 75.036, 2:78

UDC 78.071, 1:929 Milojević M.

APSTRAKT: U ovom tekstu izložena je najpre teza da je srpska kultura početkom 20. veka bila preuzela ulogu simboličke francuske kolonije. Međutim, imajući u vidu potpuno različite statusne pozicije Francuske – imperije sa već dovršenim procesom tzv. zamišljanja zajednice, kako bi to označio Benedikt Anderson, i Srbije – kolonizovanog Drugog koji je još uvek bio u procesu izgradnje svoje nacionalne zajednice, te upisivanje imperijalne ideologije u primere francuske umetnosti i nacionalne ideologije u primere srpske umetnosti, izneta je, potom, tvrdnja da francuski impresionizam nije mogao da bude u potpunosti prihvaćen u srpskoj kulturi. Kao primer specifične percepcije impresionizma u srpskoj muzici naveden je opus jednog od najistaknutijih srpskih kompozitora – Miloja Milojevića (1884-1946). U pojedinim svojim ostvarenjima Milojević je kombinovao dostignuća nacionalne nemačke romantičarske tradicije i imperijalne francuske impresionističke muzike. U tekstu je razmotreno da li je Milojević prevideo da se radi o različitim ideološkim konceptima ili u jednom društvu kakvo je bilo srpsko društvo početkom 20. veka nije ni imao mogućnost da prihvati u potpunosti koncept francuskog impresionizma. U tekstu je, takođe, razvijena teza Edvarda Saida da su umetnička dela poprišta različitih političkih i ideoloških sukoba. Zanimljiva je činjenica da se ta teza može potvrditi formalnom analizom čak i instrumentalnih kompozicija, a ne samo proučavanjem okolnosti pod kojima su muzička dela nastajala.

KLJUČNE REČI: muzički impresionizam, imperija, nacionalno, Edvard Said, postkolonijalna teorija, Klod Debisi, Rihard Štraus, Miloje Milojević

Muzički impresionizam počeo je da dobija oblike u opusu Kloda Debisija (Claude Debussy), u vreme dok je romantičarski pokret još uvek dominirao evropskom umetničkom scenom.¹ Pošto je zbog neobične širine svoje ideološke platforme romantizam mogao da bude prihvaćen u različitim kulturnim sredinama, onda su tokom 19. veka i na evropskoj periferiji, na Jugoistoku Evrope, odnosno u zapadnom delu Balkana, srpski kompozitori mogli da neguju jednu varijantu romantizma, značajno određenu položajem celokupne srpske kulture koja je tek bila dobila priliku da se razvija u uslovima osamostaljene srpske države. Naime, do Berlinskog kongresa održanog 1878. godine kultura kolonizovanog srpskog društva razvijana je u administrativnim okvirima dva carstva – Otomanskog i Austro-ugarskog.

Marija Todorova, kao istoričar društva, ne izražava razumevanje za pokušaje pojedinih srpskih naučnika iz različitih društvenih i humanističkih oblasti da srpsku prošlost sagledaju iz ugla postkolonijalne teorije.² Todorova tvrdi da Otomansko carstvo (a isto se, smatra autorka, odnosi i na Habzburšku monarhiju) nikada nije bilo kolonijalna carevina ili imperija³ u onom smislu u kojem se o odnosu između imperija i kolonija govori kada je reč o britanskoj i francuskoj imperiji i njihovim kolonijama na indijskom potkontinentu ili afričkom kontinentu tokom 19. i 20. veka.⁴ Ipak, Todorova uzima u obzir činjenicu da postoji metodološka razlika između *istorijskog* pristupa problemu imperijalnih i kolonizovanih društava i *postkolonijalnog teorijskog* pristupa, kao i činjenicu da istorijski pristup pomenutom problemu nije deo postkolonijalnog (što znači

1 Kao što je poznato, mnogi muzikolozi smatraju da je Debisi jedini pravi, izrazit, dosledan predstavnik muzičkog impresionizma. Zbog toga se često umesto oznake muzički *impresionizam* koristi termin *debisizam*.

2 Mariji Todorovoj je naročito neobična težnja istočnoevropskih naučnika da se priključe postkolonijalnim istraživanjima u vreme kada se postkolonijalne studije nalaze u „melanholičnoj fazi“, fazi „zalaska“. Cf.: Marija Todorova, *Imaginarani Balkan*, Beograd, Čigoja štampa/Biblioteka XX vek, 2006, 14.

3 Todorova pravi razliku između kolonijalnog i imperijalnog statusa, navodeći primer SAD kod kojih postoje elementi imperije iako SAD nisu kolonijalna sila. Cf.: Ibidem., 18.

4 U predgovoru drugom izdanju knjige *Imagining the Balkans* na srpskom jeziku, Todorova je navela četiri osnovne odlike zbog kojih Otomansko carstvo ne treba tumačiti kao imperijalno, dodavši da isto važi i za Habzburško carstvo. Prvo, u Otomanskom carstvu nije postojala institucionalna i pravna razlika između metropole i provincija. Drugo, nije postojala ni neka prethodna stabilna celina koja sprovodi kolonizaciju. Treće, nije postojao nikakav projekat unapređivanja, nikakva opsesnutost civilizacijskom misijom i četvrto, ne postoji nikakav hegemonijski kulturni recidiv iz ovog carstva koji bi se mogao porediti sa jezičkom i kulturnom hegemonijom Engleza i Francuza u Indiji, afričkim državama i Indokini. Osim toga, napominje autorka, važna je i činjenica da istraživanja autopercepcije pokazuju da niko ko je živio na Balkanu tokom otomanske vlasti nije smatrao da živi u koloniji. Cf.: Ibidem., 16.

– ni poststrukturalističkog) diskursa, mada se sa njim u nekim tačkama susreće.⁵

Upravo ta jasna razlika između istorijskog i teorijskog pristupa dopušta muzikolozima ne samo mogućnost za tvrdnju da je srpska muzička kultura bila u kolonijalnom odnosu prema austro-ugarskoj i otomanskoj kulturi, što je ostavilo značajan trag u mnogim fazama njenog razvoja, a naročito u momentima sučeljavanja (neko bi rekao „sudara“, „sukoba“) ova dva potpuno različita kulturna obrasca, već dopušta i korak dalje – tvrdnju da je od sticanja teritorijalne nezavisnosti srpske države kultura ove zemlje, kao i svaka druga „periferna“ kultura koja se razvija na rubnim područjima tzv. značajnih geografsko-istorijskih prostora, odnosno značajnih simboličkih sistema (zona simbola, vrednosti, uverenja... itd.), svesno preuzela ulogu „simboličke kolonije“ tadašnjih centara kulturne moći. Pošto je na samom kraju 19. i početkom 20. veka Francuska (i dalje) bila jedna od vodećih kulturnih sila u Evropi, a pri tome je iznedrila i nove umetničke tendencije, razumljivo je da se srpska kultura, poput mnogih drugih, okrenula upravo toj tradiciji, naravno ostajući jednim delom povezana sa sopstvenom tradicijom, sa tradicijom zemalja pod kojima je proživljavala dugo iskustvo ekonomski, agrarno, vojno, demografski ... itd. eksploatisanog Drugog, kao i sa tradicijama brojnih drugih evropskih zemalja (naročito „slovenskih“).⁶

Za razradu tvrdnje o simboličkom kolonijalizmu mogu dobro da posluže objašnjenja kojima se u svojim istraživanjima odnosa između britanske kulture i kultura balkanskih naroda, a sledeći trag Saidovog (Edward Said) izučavanja tzv. orijentalizma, koristi teoretičarka književnosti, Vesna Goldsvorti. Kao što je poznato, ova autorka govori o britanskoj „narativnoj kolonizaciji“ Balkana tokom 19. i 20. veka, odnosno o kolonizaciji Balkana tvorevinama mašte britanskih pisaca, objašnjavajući da proces književne kolonizacije nije nimalo bezazlen kako možda na prvi pogled deluje, te da se „po svojim stupnjevima i posledicama ne razlikuje od prave kolonizacije“.⁷ Reč je o tome, smatra autorka, da jedna velika kulturna sila u potrazi za novim zapletima, mestima radnje, likovima, tj. sirovinama kojima bi trebalo da snabde svoju književnu i zabavnu industriju prisvaja i iskorišćava resurse jedne geografske/kulturne oblasti, a u isto vreme stvara imaginarne slike, predstave o toj oblasti koje imaju sposobnost da svojom lažnom vero-

5 Ibidem., 15.

6 Termin „tradicija“ se u ovom delu teksta ne odnosi na „narodnu muziku“ ili „narodnu kulturu“, već na oblast tzv. visoke umetnosti.

7 Vesna Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanijske; Imperijalizam mašte*; Beograd, Geopoetika, 2000, str. 2. (Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1998).

dostojnošću zamene „objektivnu stvarnost“.⁸ Ovakvo objašnjenje bi moglo u potpunosti da se pripiše i Edvardu Saidu. Međutim, govoreći o „konstruisanju Orijenta“ Said je govorio o prostorima koji nemaju (tačno određene) geografske granice, ali se u manjoj ili većoj meri ipak preklapaju sa granicama mnogih zemalja koje su bile „prave“ kolonije (u onom značenju na kojem insistira Marija Todorova) zapadnoevropskih imperija. Goldsvortijeva, međutim, govori o odnosu Britanije i Balkana – o entitetima koji, uprkos činjenici da je, pored Francuske, Britanija tokom 19. i početkom 20. veka bila vodeća svetska imperija, nikada nisu bili u realnom, pravom kolonijalnom odnosu.

Kada se primeni u oblasti muzike teza o srpskoj kulturi kao simboličkoj koloniji zapadnoevropskih kultura (francuske kulture) bitno se usložnjava. Naime, za razliku od zapadnoevropskih pisaca i pesnika koji su tokom čitavog 19. veka i početkom 20. veka koristili kulturne resurse svih balkanskih zemalja, pa i Srbije, te konstruisali i distribuirali (većinom stereotipne i negativne) predstave o Balkanu (i Srbiji), muzičke kulture vodećih zapadnoevropskih zemalja čak ni na taj način nisu komunicirale sa srpskom muzičkom kulturom.⁹ Upravo to je bio razlog što su pojedini srpski muzički stvaraoci početkom 20. veka nastojali da srpska kultura preuzme ulogu zapadnoevropske simboličke kolonije, odnosno da apsorbuje tekovine tada najnovijih umetničkih tendencija, izmeni do tada uobičajeni pogled tzv. Zapadnog (značajnog) Drugog i makar na taj način stekne mogućnost da postane vidljiva na kulturnoj sceni Evrope. Tada, ti kompozitori nisu znali ono što se vremenom pokazalo: da će zapadnoevropska kritika, publika ili tržište ipak dobro prihvatiti samo ona dela srpske muzičke umetnosti, poput *Ohridske legende* Stevana Hristića, *Sedam balkanskih igara* Marka Tajčevića, *Simfonije Orijenta* Josipa Slavenskog i drugih koja jesu bila zasnovana na preuzetom jeziku Zapadnog Drugog (poznoromantičarskoj osnovi sa elementima impresionističkog ili ekspresionističkog stila), ali su (zahvaljujući primeni folklornih melodija i ritmike) nosila i značajan trag očekivanog stereotipa – „egzotike“.¹⁰

Osim toga, strategija preuzimanja novih umetničkih tendencija iz tzv. Zapadne Evrope

8 Ibidem.

9 Uprkos izvođenju kompozicija srpskih autora na evropskim koncertnim podijumima i operskim, odnosno baletskim scenama u prvoj polovini 20. veka, srpska muzika je ipak ostala nečujna u međunarodnim muzičkim krugovima, zbog čega nikada nije dobila priliku da učestvuje u intertekstualnoj komunikaciji evropskih kultura, odnosno ravnopravnoj podeli moći.

10 Ne treba smetnuti s uma činjenicu koju naglašava Dejvid Noris: evropski identitet, kao preovlađujuće zapadni, *zahteva* da obeleži njegove potpunosti bude pojačano Drugošću perifernih kultura. Periferija zato mora da prihvati svoj položaj, jer poričući ga zadire u samu srž smisla evropske civilizacije. Cf.: Dejvid Noris, *Balkanski mit; pitanje identiteta i modernosti*, Beograd, Geopoetika, 2002, 28.

nije sprovedena bez poteškoća. To se može dobro uočiti na primeru pokušaja pojedinih srpskih kompozitora da, pored komponovanja u romantičarskom duhu, početkom 20. veka posegnu i za novijim izražajnim sredstvima, poput na primer onih koja su obeležila stvaralaštvo Kloda Debisija. Treba pritom napomenuti da je najveći broj srpskih kompozitora, usled nedostatka domaćih obrazovnih institucija, početkom 20. veka školovan u inostranstvu, najčešće u Beču ili Minhenu, nešto ređe u Lajpcigu, Pragu, Parizu i Moskvi. I Miloje Milojević (1884-1946), jedan od najistaknutijih srpskih kompozitora u prvoj polovini 20. veka, čiji se opus u kontekstu ovog teksta može uzeti kao primer, bio je nemački đak (kasnije i češki). U Minhenu je studirao kompoziciju od 1907. do 1910. godine, upravo u vreme kada je Rihard Štraus (Richard Strauss) doživljavao snažnu afirmaciju. O sličnosti između Milojevićevog i Štrausovog načina komponovanja do sada je u srpskoj muzikologiji često pisano.¹¹ Pažnju bi, međutim, trebalo usmeriti na ona Milojevićeva dela u kojima je štrausovski način komponovanja, kako smatraju mnogi srpski muzikolozi, kombinovan (sa) ili zamenjen – elementima impresionističkog stila. Suptilno trenje između, uslovno rečeno, nemačke i francuske kulture (ili bolje rečeno, romantičarske nacionalne i impresionističke imperijalne ideologije) do kojeg dolazi u takvim Milojevićevim kompozicijama lako se može prevideti ako se traga za sasvim eksplicitnim primerima sudara kultura ili civilizacija (u Hantingtonovom [Samuel Huntington] shvatanju ovih pojmova) kakvim, inače, može izgledati da obiluje srpska umetnost u svim onim primerima u kojima dolazi do sučeljavanja kulturnih obrazaca tzv. Istoka i tzv. Zapada. Ali, treba napomenuti da, osim što je Hantingtonova teorija o sudaru civilizacija sasvim opravdano izložena snažnim kritikama, isto tako i termini koje Hantington upotrebljava, kao što su „sudar“, „sukob“ i slični, zapravo nisu ni od kakve koristi u strukturalističkom i poststrukturalističkom diskursu nakon što su tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka teorijski obrazloženi pojmovi kao što su „intertekstualnost“ ili „hibridnost“. „Sudari“ kultura bi, naime, podrazumevali postojanje „čistih“, intertekstualnošću neukaljanih kultura. Takve kulture, međutim, ne postoje – osim u imaginaciji.¹²

11 Cf. na primer: Vlastimir Perić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969; Roksanda Pejović, „Mogući uticaj Riharda Štrausa na kompozicije Miloja Milojevića“, u: *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića*, zbornik radova, ur. Vlastimir Perić, Beograd, Muzikološki institut SANU, 1998, 32-45; Idem., „Odrzi fin-de-siècle-a na srpsku muziku. Pokušaj stilslog sagledavanja“, *Novi Zvuk*, 2001, br. 17.

12 Ne treba, međutim, nikada potceniti snagu imaginacije. Tako je tokom ratnih sukoba (90-ih godina 20. veka) na teritoriji bivše Jugoslavije Hantingtonova teorija promovisana i često pominjana u državnim medijima, s ciljem raspirivanja mržnje među sugrađanima različite vere i nacionalnog porekla, a s objašnjenjem da je naučno dokazano da su među različitim kulturnim tradicijama sukobi neminovni. Tako se još jednom pokazalo da naučne teorije nisu „iznad realnosti“, da mogu biti pogubne u praksi

Iz istog razloga se ne može opravdano govoriti ni o sudaru ili, svejedno – sučeljavanju ili intertekstualnom odnosu između određenih kultura, kao na primer između nemačke i francuske kulture (iako je to tema i ovog teksta), jer bi takvo razmatranje podrazumevalo da se kulture (u tradicionalnom shvatanju te reči) shvataju ne samo kao čisti, već i kao homogeni entiteti koji nisu opterećeni nikakvim unutarnjim raslojavanjima. Ipak, ukoliko se za potrebe ovog teksta odrekemo pretenzija na obuhvatnost i preciznost, te se usredsredimo samo na jedan važan detalj, na problem imperijalne ideologije koja je, kako je pokazao Edvard Said, infiltrirana u mnoga umetnička dela, onda se može uopšteno reći da je jedan segment francuske kulture krajem 19. i početkom 20. veka bio u velikoj meri obeležen imperijalnim iskustvom francuskog društva. Pošto je Francuska u to vreme bila već prevazišla proces konstruisanja sopstvene nacije (u onom smislu u kojem o „konstruisanju“ ili „zamišljanju“ nacionalne zajednice govori Benedikt Anderson),¹³ onda je nacionalna ideologija mogla lako da bude potisnuta u korist imperijalne. U isto vreme, u Nemačkoj i Srbiji proces izgradnje nacije je bio još uvek u toku. Nacionalna (pa i nacionalistička) ideologija je zbog toga bila dominantna u mnogim aspektima ovih društava.

Tako je, na primer, Miloje Milojević, gradeći svoj muzički idiom na tehničkim osnovama nemačke romantičarske muzike, često iščitavao iz nemačkog romantizma upravo one konvencije koje su mu bile neophodne za promovisanje nacionalne ideologije. Tako je, između ostalog, 1921. godine nastala Milojevićeva simfonijska poema *Smrt majke Jugovića* koja se do detalja može porediti sa pojedinim Štrausovim kompozicijama, naročito sa poemom *Tille Eulenspiegels lustige Streiche*, i to počev od forme, preko koncepcije melodije i ritma, zatim harmonskog jezika, izbora i tretmana solističkih instrumenata u orkestru do tipa programnosti.¹⁴ Sam naslov Milojevićeve kompozicije, međutim, preuzet je iz narodne epske poezije i pripada korpusu srpskih nacionalnih simbola, jer se odnosi na najčešće spominjan istorijski događaj u srpskoj kulturi: fizički poraz i moralnu pobedu srpske vojske u borbi protiv Turaka, na Kosovu 1389. godine. Još u vreme kada je Milojević komponovao pomenutu poemu, priča o Kosovskom boju je već odavno pripadala istoriji, ali i domenu nacionalne mitologije. Mimetički odnos između muzike i teksta koji je karakterističan za mnoge Štrausove kompozicije, kao i štrausovski tretman lajtmotiva, Milojević je iskoristio kao pogodnu osnovu za reprodukovanje nacionalnih simbola. Naime, nazivi većine lajtmotiva u poemi *Smrt majke*

i da nijedna nauka, bez obzira na predmet svog izučavanja, ne može da bude „nevina“ i „čistih ruku“. Podrazumeva se da ova tvrdnja važi i za muzikologiju.

13 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

14 Cf.: Roksanda Pejović, „Mogući uticaj Riharda Štrausa ...“, op. cit.

Jugovića (poput motiva: majke Jugovića, odlaska na Kosovo, sokola, fatuma, Turaka, gavrana, rzanja konja ... itd), upisani u partituru, zapravo su deo narativnog toka kosovskog mita, dok nazivi manjeg broja motiva (motiv svitanja, sunčevog zraka, krika... i dr) imaju šire značenje. Za mnoge motive Milojević je primenio konvencionalna muzička sredstva, karakteristična za romantičarsku muziku, ali je za određeni broj motiva, onih najvažnijih, iskoristio elemente srpskog muzičkog folklora.¹⁵

Milojević je na isti način pokušao da tretira i elemente Debisijevog muzičkog idioma, previđajući činjenicu da je tzv. debisizam zapravo vrlo konzistentan sistem, u koji su, pritom, upisani tragovi imperijalne ideologije.¹⁶ Naime, dve ključne odlike impresionističkog stila u slikarstvu, odnosno simbolističkog u književnosti, odnosno Debisijeve muzike – larpurlartizam (esteticizam) i specifičan odnos prema umetnički *lepom*, nastale su iz potpuno ne-umetničkih razloga, zbog, kako bi Said rekao, naleganja *imperiuma* na polje kulture, odnosno zbog zahteva tržišta koje je, tokom brojnih imperijalnih osvajanja u 19. veku i početkom 20. veka, gotovo svakodnevno popimalo sve veće razmere. Tako je, prema istraživanjima Džina Bel-Viljade (Gene H. Bell-Villada), esteticizam postao dominantan najpre u impresionističkoj poeziji i to zbog činjenice da je ogromno kolonijalno tržište stalno nalagalo sve obimniju i bržu produkciju.¹⁷ Na ovaj zahtev mnogi umetnici nisu mogli da odgovore, a naročito su u tom pogledu bili pogođeni pesnici, čiji su „lirski proizvodi“ zbog svoje navodne neinformativnosti i nekorisnosti bili potisnuti na margine polja kulture. Zbog toga su, tvrdi Bel-Viljada, pesnici zauzeli militantno odbrambeni položaj, nastojeći da aktuelizuju esteticizam (koji je već imao korene u evropskoj tradiciji) i da netržišnost svoje umetnosti (ponovo) nametnu kao estetsko, duhovno, pa čak i moralno preimućstvo. Takav stav su ubrzo preuzeli i stvaraoci iz drugih umetničkih oblasti.

15 U vezi s tim, najkarakterističniji je „motiv Majke Jugovića“ koji je zasnovan na intonacionom fondu narodne tužbalice. Cf.: Marija Masnikosa, „Funkcija muzičkih simbola u kompozicijama 'Smrt majke Jugovića' i 'Sobareva metla' Miloja Milojevića“, u: *Izuzetnost i apostojanje*, zbornik radova, ur. Miško Šuvaković, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 140-146.

16 Zanimljivo je, na primer, zapažanje ruskog muzikologa, G. Galovinskog, da je Debisi u ciklusima *Estampe* i (orkestarskoj verziji) *Images* nameravao da napravi mikroizložbu muzike raznih naroda sveta, baš kao što su različite kulturne tradicije predstavljane na *Svetskim izložbama* u Parizu i Londonu. „Nemoguće je“, smatra Galovinski „ne videti u samoj ideji stvaranja instrumentalnih dela u kojima spajanje muzike različitih naroda nije uslovljeno zahtevima scenskog dešavanja – posledicu 'proširenja geografskih horizonata' koje karakteriše muzičku kulturu 20. veka.“ Cf.: Г. Головински, *Композитор и фольклор*, Москва, Музыка, 1981, 108-109.

17 Džin H. Bel-Viljada, *Umetnost radi umetnosti i književni život; kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma 1790-1990*, prev. Vladimir Gvozden, Novi Sad, Svetovi, 2004.

Ako ideju esteticizma u muzici sagledamo kao odnos između teksta i muzike, kao suptotnost mimetičkom principu, odnosno kao muzičko *odražavanje* semantičkog sloja teksta, ali ne na nivou konvencionalne transpozicije (na primer ilustracije), već kao ostvarivanje naporedne muzičke *kreacije* (koja, stoga, može da bude ravnopravni element sa semantičkim slojem teksta)¹⁸ onda se može tvrditi da je muzički esteticizam karakterističan za celokupan Debisijev opus. Poznato je da je u Debisijevim kompozicijama veza između tekstualnog sadržaja i muzike uglavnom nekonvencionalna, mada je očigledno da je Debisi najčešće pokušavao da ublaži takvu nekonvencionalnost nastojeći da ipak neki detalj muzičkog materijala asocijativno odgovara rečima, odnosno naslovu kompozicije.¹⁹ Pritom, ono što razlikuje Debisijev odnos prema programu od stavova romantičarskih kompozitora (o istom pitanju) jeste činjenica da u Debisijevoj muzici pomenuti muzički detalj (koji asocijativno povezuje muziku i tekst), utiče i na strukturalni plan kompozicije,²⁰ i postaje sastavni deo Debisijeve poetike (jer se pojavljuje i u drugim kompozicijama, bez obzira na izmenjeni tekstualni predložak).

Milojević je prevideo tu novinu koju je doneo Debisijev način komponovanja, ostajući poput Štrausa na primer, uglavnom privržen ilustrativnom odnosu između muzike i teksta.²¹ Treba, međutim, uzeti u obzir činjenicu da je Debisi bio u prilici da prima stvaralačke impulse iz oblasti slikarstva i poezije i da su iskustva iz drugih umetnosti u velikoj meri odredila njegovu poetiku. Milojević, međutim, nije mogao da preuzme koncept esteticizma iz srpskog slikarstva ili književnosti jer su srpski slikari i pesnici uglavnom bili obuzeti „transponovanjem objektivne realnosti“, odnosno mimetičkim načelom. Čak i kada su se slikari u Srbiji koristili impresionističkom tehnikom, tematika njihovih dela je u velikom broju primera ostajala daleko od esteticizma, obeležena pre svega nacionalnim simbolima: prikazima crkava koje datiraju iz srednjeg veka (što je trebalo da svedoči o drevnosti srpske vere i nacije), likom cara Dušana, vladara koji je u 14. veku učinio srpsku

18 Cf.: Ana Stefanović, *Srpska vokalna lirika na raskršću tradicija*, magistarska teza, (rukopis), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1995.

19 Tako, na primer u *Prélude à l'après-midi d'un faune* zvuk flaute može da asocira na kult boga Pana, u *Fêtes* su primenjeni igrački žanrovi, u *Pagodes* heterofonija gamelana uz istočnjačke lestvice, u *Sirènes* unisoni tembr ženskog vokalnog ansambla... itd.

20 Na primer, u kompoziciji *Pagodes* Debisi je koristio formu i strukturu gamelana (ne misli se na naziv orkestra, već na način izvođenja indonežanske muzike), jer postoje intonacione, ritmičke i agogičke sličnosti između indonežanske i Debisijeve muzike, pri čemu je jedino harmonija tipično debisijevska. Ipak, treba napomenuti da je te strukturalne novine Debisi kasnije primenjivao i u drugim kompozicijama, pretvarajući ih u sastavni deo svoje poetike.

21 Ova tvrdnja se odnosi i na one kompozicije u kojima su primenjena uglavnom impresionistička izražajna sredstva. Više o mimetičkom i estetičko-mimetičkom načelu u Milojevićevom stvaralaštvu cf.: Ana Stefanović, *Srpska vokalna lirika...*“, op. cit.

državu najjačom na Balkanu, tzv. kosovskim božurima – cvećem koje je simbol prolivene srpske krvi u kosovskom boju, itd.²² Što se tiče srpskih simbolističkih pesnika, čak i kada su insistirali na tome da zvukovna igra reči u njihovim opusima dobije znatno važniju ulogu od značenja, koristili su se ipak arhaizmima, staroslovenskim motivima, idiomima staroslovenskog porekla ... itd, što znači da su se umesto vanvremenim i vanprostornim simbolima često koristili simbolima nacionalne tradicije.²³

Slično trenje između romantičarske nacionalne i impresionističke imperijalne ideologije može se uočiti i kada se uporede Milojevićev i Debisijev odnos prema kategoriji umetnički *lepog*. Francuski impresionisti su, kao što je poznato, u velikoj meri promenili shvatanje pojma *lepo* u odnosu na tradiciju. Za razliku od romantičara sklonih prenaplašenim osećanjima, senitimentalizmu i patetici, zagovarali su umerene emocije, jednostavnost i duhovnu čistotu koja je, prema Malarmeovom mišljenju, u poeziji značila „distanciranje od svakodnevnog iskustva, od poučnih ili bilo kakvih korisnih sadržaja, od praktičnih istina (...)“.²⁴ Pošto umerenim emocijama odgovaraju lirski sadržaji, odnosno izbegavanje dramatike, u Debisijevoj muzici takvo preovladavanje jedne izražajne sfere dovelo je do potpune izmene tradicionalnog muzičkog govora i oslobađanja njegovog modernističkog / avangardnog potencijala. Takođe, impresionističko shvatanje *lepog* je u francuskoj umetnosti podrazumevalo ulepšavanje, stilizaciju spoljašnje stvarnosti.²⁵ To ulepšavanje stvarnosti je podrazumevalo posezanje za tradicionalnim temama iz prirode, ali i za temama poteklim iz sveta gradske zabave ili iz „egzotičnih“ predela, koji su zahvaljujući kolonijalnim osvajanjima, a takođe i *Svetskim izložbama* održanim u Parizu i Londonu tokom 19. i početkom 20. veka, postali Evropi bliži nego ikada ranije. Dok je sklonost ka „egzotici“ postojala i kod romantičara, ali ispoljena uglavnom samo u primeni sadržaja vezanih za daleki svet tzv. Istoka, kod impresionista je posezanje za „egzotikom“ podrazumevalo preuzimanje i strukturalnih osobenosti „egzotične“, „istočnjačke“ umetnosti. Tako je, kao što je poznato, na Maneovu koncepciju slike presudno delovalo japansko slikarstvo, dok su na Debisijev stilski idiom strukturalno uticale, između ostalih, španska i indonežanska narodna muzika.

22 Pomenuta tematika je zastupljena u opusima Koste Miličevića, Milana Milovanovića i Nadežde Petrović.

23 Više o tome cf.: Julijan Kornhauzer, „Zvučni simbolizam Momčila Nastasijevića“, u: *Srpski simbolizam, tipološka proučavanja*, ur. Predrag Palavestra, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1986, 361-385.

24 Cf.: Hugo Friedrich, *Die struktur der modernen lyrik*, Hamburg, Tashenbuch Verlag, 1956 (Hugo Fridrih, *Struktura moderne lirike: od sredine XIX do sredine XX veka*, prev. Tomislav Bekić, Novi Sad, Svetovi, 2003, 146).

25 Misli se na one slučajeve kada nije u potpunosti sprovedena ideja Eduarda Manea (Edouard Manet) o konstituisanju realnosti samog umetničkog dela.

U srpskoj umetnosti s početka 20. veka u kojoj je, kao što je pomenuto, diskurs nacionalizma imao značajnu ulogu, pojam *lepo* je povezivan (tj. morao je da bude povezivan) uglavnom sa onim što je korisno – dakle, sa pojmom *nacionalno*. Svaki pokušaj da se čak i u umetnosti zanemari opšte dobro bio je javno i vrlo grubo osuđivan. Zbog toga je zanimljiv podatak da je Milojević 1909. komponovao solo-pesmu pod nazivom *Japan*, na stihove (prevedene na francuski jezik) japanskog pesnika Jakamočija (Ohotomo No Sukune Jakamohi, 717-785). Koliko je uvođenje „dalekoistočnjačke“ poezije u srpsku umetnost početkom 20. veka predstavljalo novinu može se ilustrovati činjenicom da su srpski pisci i poete krajem 19. i početkom 20. veka zaista gajili naklonost prema nečemu što naizgled nije pripadalo nacionalnim okvirima – reč je o „egzotičnom Istoku“, ali ne o Dalekom Istoku, već o nešto bližim prostorima, o „turskom, muslimanskom Istoku“. Pritom je ta turska „egzotika“ mnogima (i publici i piscima) izgledala bliža od novog zapadnjačkog oduševljenja udaljenim kulturama, te su srpski pisci, uprkos žestokom neraspoloženju prema Turcima upravo turcizme proglašavali nacionalnom baštinom.²⁶ Otuda se može reći da se Milojević početkom 20. veka vrlo smelo upustio u obogaćivanje shvatanja pojma *lepo* u srpskoj kulturi. Ipak, mora se dodati da u pesmi *Japan*, nije uspeo da, poput Debisija, tu granicu novine pređe u tolikoj meri da bi i u strukturalnom pogledu prihvatio elemente „dalekoistočnjačke“ estetike, te da je samo nekoliko godina kasnije u jednom svom članku, između ostalog, pisao: „... nama ne treba ni pentatonike ni harmonske i ritmičke i melodijske egzotike. (...) Mi imamo našu narodnu, i crkvenu i svetovnu muziku...(...). Može jedno delo da bude ne znam kako lepo napisano, za narod ono ne mora da znači ništa, apsolutno ništa, ako nema obeležja duha njegovoga“.²⁷

Može se reći da je opšta društvena obuzetost/opsednutost nacionalnim pitanjem zadržala početkom 20. veka veliki deo srpske umetnosti u granicama romantičarske, predmodernističke ideologije i estetike, i to uglavnom one čiji se koreni mogu tražiti u nemačkoj kulturi. Ona dela srpskih umetnika u kojima je – zahvaljujući ideji o „simboličkom kolonijalizmu“ – dolazilo do proboja modernizma, kao na primer ona u kojima se mogu naći elementi francuskog impresionizma (ne i celovit impresionistički „rečnik“) potvrđuju tezu Evarda Saida da su umetnička dela uvek, čak i kada intencionalno nastaju kao larpurlartistička, zapravo platforme „na kojima se različiti politički i ideološki ciljevi uzajamno podstiču“.²⁸ Nakon ovog uvida ostaje da se istraži pitanje da li je u srpskoj

26 Cf.: Dragiša Vitošević, *Srpsko pesništvo 1901-1914*, Beograd, Vuk Karadžić, 1975, 95-96.

27 Miloje Milojević, „Vaskrsenje“, *Srpski književni glasnik*, 1912, knj. XXVIII, sv. 11 (preštampano u: *Muzički talas*, 1997, br. 1-2).

28 Edward Said, *Culture and Imperialism*, London, Chatto and Windus, 1993. (Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beograd, Čigoja štampa/ Beogradski krug, 2002, 12).

kulturi nacionalizam bio jedini lek za izlječenje od sindroma kolonizovanog Drugog početkom 20. veka ili je istorija srpske kulture mogla da ima sasvim drugačiji tok.

SUMMARY

Although the kingdom of Serbia was never a French colony, at the beginning of the 20th century, immediately after Serbia had gained independence of Austria-Hungarian and Ottoman empires, Serbian culture consciously acquired a position of a French “symbolic colony”. Since in that period France was still one of the leading “cultural forces” in Europe, it is completely clear why Serbian culture, like many others, turned to that particular tradition, remaining partially intertextually connected with its own tradition, the tradition of empires inside which it had underwent a long-term experience of “real” colonized Other, as well as with the traditions of other European countries. Since at the beginning of the 20th century French music was dominated by the impressionistic work of Claude Debussy, Serbian authors began expressing themselves by means of impressionism. However, due to completely different status positions of France (as an empire which had long before completed the process called “imagining community” by Benedict Anderson) and Serbia (positioned as the colonized Other in the process of building a nation, i. e. of beginning to “imagine its community”), French impressionism could not keep up its “original” identity in Serbian art. Namely, through a postcolonial insight into the foundation ideas of French impressionism it becomes obvious that two key characteristics of French impressionism (on which numerous fine points of this style were based) were preconditioned by non-artistic reasons, i. e. by demands of the market which grew larger and larger during numerous 19th-century imperial conquests. In other words, the origin of French impressionistic *aesthetism* and specific attitudes of French impressionists to conception of artistically *beautiful* can be found both in European art tradition and the imperial status of France in the 19th and the beginning of the 20th centuries. It is clear that these aspects of impressionism (which in the text will be specially dealt with), created as the consequence of imperial status of France, could not be immediately understood and accepted by Serbian culture. That is why *aesthetism* (which in music can be defined as the opposite to the *mimetic* principle) and the impressionistic concept of *beautiful* (understood as something exotic, “oriental”, bizarre, supernational etc.) were not recognized by Serbian art as an important novelty but only as a continuation of romantic *aesthetism* and romantic treatment of the notion of *beautiful*. The works of Serbian composer Miloje Milojević may serve as a paradigm of such an understanding of impressionism. Namely, in certain songs and piano compositions (with programme titles) Milojevic combined the achievements of German romantic tra-

dition (geopolitically already integrated in Serbian music) and French impressionistic music. The text will consider whether Milojevic overlooked the fact that those were different ideological concepts or that in the Serbian society at the beginning of the 20th century he had no possibility whatsoever to accept a “pure” concept of French impressionism. In the text I will develop Edward Said’s thesis that art works are the field of various political and ideological clashes. The fact is that this thesis can in a certain way be confirmed even by a formal analysis of instrumental compositions, and not only by studying circumstances in which musical works were created.

Isidora Todorović

Umetnost protiv umetnosti

umetnost kao institucionalna praksa i kao kritika institucije

UDC 7.03

Apstrakt:

Ovaj rad se bavi pozicijom umetnosti u odnosu na instituciju. Institucija je naime shvaćena dvojako i kao institucija umetnosti koja svoje delovanje reafirmiše kroz muzeje, knjige, galerije isl. i sa druge strane institucije kao dominantnog vladajućeg sistema (konkretno države). Rad pokušava da pozicionira delovanje polja umetnosti u odnosu na dvojako shvaćenu institucionalnost i mapira prakse koje afirmišu ili kritikuju koncept institucije. Rad polazi od istorijske ideje autonomije umetnosti naspram agitacije u umetnosti, dolazeći do virnoovskog koncepta egzodusa konkretno, egzodusa iz polja umetnosti.

Ključne reči:

umetnost, autonomija umetnosti, politika, polje umetnosti, institucija, egzodus, transverzalnost

Estetika ili politika

U trideset devet teza Godarove (Jean Luc Godard) autorefleksije o umetnosti “Šta činiti?” (Que faire?), napisane sedamdesetih godina, reditelj suprotstavlja dve ideje: “Da li praviti politički film ili film praviti politički?”¹ Godarov tekst, inicijalno vredan resurs za tumačenje njegovog autorskog opusa ima neočekivan kvalitet koji se upravo ogleda u distinkciji dva tipa političke umetnosti autorske (autonomne) ili agitacione (partijske). Međutim, kontekst savremene umetničke prakse i nasleđe neoliberalnog sistema državnog uređenja izgleda da modifikuje Godarovo pitanje. Naime, u periodu posle teoretske dominacije frankfurtske škole autorska autonomija (autonomija umetničkog dela), čije polje istraživanja bi se ogledalo u godarovskoj tezi o pravljenju filma na politički način (umesto pravljenja političkog filma), nije više jedini model razumevanja političnog dela.

1 Ova rasprava se može naći na sledećoj adresi: <http://www.derives.tv/Que-faire>.

Zapravo, može se primetiti da je diskusija o odnosu umetnosti i politike u savremenoj kritičkoj teoriji devalvirala pojam autonomije (shvaćene u klasičnom adornoovskom smislu), ali u isto vreme i unificiran politički manifest kao umetnički cilj, praksu u korist novih problema kao što su odnos estetskog naspram političkog u globalizovanom svetu.

Gradeći svoju teoriju o odnosu savremene umetničke prakse i politike, tačnije sukobu estetike i politike Žak Ransijer (Jacques Rancière) uvodi koncept estetske distance. Estetska distanca postaje “suspenzija odnosa umetničke namere i konkretne akcije” tačnije separacija (namere i akcije) ili kritika. Kao pragmatičnu paradigmu koja omogućava fenomenu estetske distance da se manifestuje Ransijer nudi paradigmu muzeja. Formulišući muzej kao opšti prostor koji “uramljuje” kritički diskurs i uopšte omogućava da se on desi Ransijer navodi: “Estetika uređuje paradoksalnu formu efikasnosti, diskonekciju koja omogućava kritičko čitanje”² Naime, Ransijer formuliše umetničku instituciju (i instituciju u umetnosti) kao afirmativan prostor koji oblikuje kritičko/politički diskurs.

U kontekstu Ransijerovog tumačenja čini se da se teza o odnosu estetike i politike gradi kroz dva koncepta: prvi, da se fokusom na poruku gubi osećaj za fikciju³, koji je po njemu presudan u oblikovanju čulnog senzorijskog. ⁴ I drugi, da postoji jasna distinkcija između umetničke i političke prakse, te da te dve prakse nikada ne smeju imati znak jednakosti između sebe. Zadržaćemo se na drugoj izjavi – permeabilnosti umetničkih i političkih praksi. Svoju poziciju o umetniku kao političkom aktivisti Ransijer opisuje u jednom od mnogobrojnih novinskih intervjua gde zaključuje: “Naravno da umetnička praksa nije postala politička praksa, kako to neki teoretičari govore. Oni smatraju umetničku akciju kao novu vrstu političkog aktivizma, pogotovo što živimo u novoj fazi kapitalizma, u kojoj se materijalna i nematerijalna produkcija, znanje, komunikacija i umetnička akcija stapaju u jedan i isti proces aktualizacije kolektivne inteligencije.”⁵

2 Jacques Rancière, *Dissensus, On politics and aesthetics*, Continuum, London 2010, 148.

3 U Raunigovom tekstu *Instituting and Distributing* se naglašava da je upravo poruka ta koja u određenim uslovima može da pomeri *partage du sensible* (podelu čulnog; načina na koji su slike, tela i mesto distribuirani). http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/en/#_ftnref16.

4 Kako to zaključuje Jens Kastner u tekstu *artistic internationalism*: “Prema Ransijeru umetnost nije politička ni zbog poruke ni zbog načina na koji predstavlja socijalne porive, već zbog načina na koji kreira prostorno vremenski senzorijski.” Kastner zaključuje da je Ransijerova kritika M. Rosler da je fokusom na političku poruku izgubljen osećaj fikcije tj. čulnog senzorijskog neodrživa. Kastner dalje navodi da čulni senzorijski mogu da stvore i radovi koji su direktno agitacioni (Hartfilr, D. Rivera), te da u odnosu na tu konstataciju Ransijerov argument nije održiv. *Art and cont critical practice*, Raunig, 68

5 Citirano u *Instituting and Distributing On the Relationship Between Politics and Police Following Rancière as a Development of the Problem of Distribution with Deleuze*, Translated by Aileen Dierig, Gerald Raunig, tekst se može naći na : http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/en/#_ftnref16

Aludirajući na koncepte Lazarta (Maurizio Lazzarato) i Virnoa (Paolo Virno)⁶, Ransijer tom izjavom negira, ili tačnije marginalizuje do irelevantnosti postojanje umetnika kao političkog aktiviste. Formulšući teoriju o estetskoj distanci kao “prostorno vremen-skom senzorijskom” u okviru kojeg se dešava angažovana umetnost, Ransijer (možda na tragu Adornovskog shvatanja o neophodnom estetskom čitanju političke umetnosti) ne dozvoljava postojanje umetnosti izvan institucije umetnosti i izvan polja umetnosti. Ransijerov zaključak je u korelaciji sa zaključkom Petera Burgera ili Andreje Frejžer da umetnost ne može da postoji izvan burdijuovskog “polja”, izvan estetske kategorije “čulnog senorijuma” ili izvan muzeja kao institucionalne potvrde nekog dela. Kako je Adorno svojevremeno odbacio Brehtovu deklaraciju umetnika kao političkog aktiviste⁷, Ransijerovo tumačenje ne dozvoljava teorijsku rekogniciju praksama komunikacijske gerile ili umetnika kao što su RTMark ili The Yes men koji se deklarišu kao politički aktivisti, a ne kao umetnici.

Zarobljeni u polju umetničke produkcije?

U tekstu *On museum*, nastalom dve godine posle Oktobarske revolucije, suprematista radikalno komunističkog opredeljenja Kazimir Maljević (Kasimir Malevich) napada napore komunističke partije da sačuva muzejsku baštinu od posleratnih retrobucija. Za Maljevića uništenje muzeja može da otvori put “pravoj živoj umetnosti”.⁸ Ideja o umetnosti koja prevazilazi umetnost (polje umetnosti) i postaje umetnost življenja može se pratiti kroz razvoj istorijskih avangardi i pokreta kao što su produktivizam, epski teatar

6 Konkretno koncepte nematerijalne produkcije u okviru kognitivnog kapitalizma.

7 Migracija diskursa o odnosu umetnosti i politike može se upravo osetiti u raspravi “On Commitment” u kojoj Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) zaključuje: “Od Sartrovog eseja Šta je literatura?, nailazimo na manje teoretske debate o predanoj, autonomnoj umetnosti. “Šezdesetih godina Adorno kroz debatu sa Brehtom (Bertolt Brecht) ne osporava kvalitet Brehtovog opusa nego inherentno čitanje njegovog dela, koje je po Adornu, potrebno tumačiti kroz kategorije estetskog i autonomnog (tačnije avangardnog), a ne političkog da bi se ono moglo u potpunosti sagledati. Zaobilazeći jasno deklarisanu političku poziciju i autorski dekret o političkoj posvećenosti komunističkoj ideologiji Bertolta Brehta kao irelevantnoj Teodor Adorno ne dopušta fenomenu epskog teatra tumačenje izvan estetskog doživljaja. Međutim, kako to zaključuje Džin Rej (Gene Ray), tumačeći Adornovu ideju o autonomiji (kao autonomnoj i u isto vreme socijalnoj činjenici): “Autonomna (modernistička) umetnost je politična, ali samo indirektno i samo tako što će se ograničiti na prakse prave autonomije. Ukratko (ova) umetnost mora da nosi svoju kontradikciju, a ne da pokuša da je prevaziđe.” Adornova ideja o umetnosti koja prkosi kulturnoj industriji, ignoriše činjenicu da su umetnici ruske avangarde bili inspirisani mogućnostima zapadnog tržišta. Malo više o ovome može se naći u knjigama: *On commitment*, tako i u seriji pisama koje su ova dva autora razmenila. Malo više u knjizi: Ernst Bloch, *Discussing Expressionism*, Frankfurt 1962. ili u knjizi: Ernst Bloch, *Discussing Expressionism*, Frankfurt 1962.

8 Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England 2008, 147.

ili situacionizam. Za epski teatar, produkcionički dizajn ili pokret land art-a (tumačen kroz Smitsonove tekstove) problemi “prevazilaženja umetnosti” su koncipirani potrebom za aktivnom integracijom publike, participativno/reakcionim delima, kao i izmeštanjem umetnosti iz umetničke institucije na ulicu u fabriku ili u prirodu. Uspeh ranih projekata “prevazilaženja polja umetnosti” može se uporediti sa čuvenim izvođenjem Tretjakove (Sergei Tretyakov) drame *Gasmaskes (Gas maske)* u fabrici. Iako je izvođenje bilo izmešteno izvan institucije umetnosti u atipičan prostor – fabriku, projekat je bio neuspešan, jer su izvođači smetali radnicima u obavljanju poslova ili kako se toga sam Tretjakov seća: “Već posle prve predstave ispostavilo se da smo smetali pri radu (...) trpeli su nas još četiri predstave, a onda su nam ljubazno prikazali vrata.”⁹

U kontekstu nerazumevanja radnika za sadržaj predstave *Gas maske* možemo uočiti paradoks projekta “prevazilaženja umetnosti” ruske avangarde. Iako je imperativni cilj avangardnih marksista (Brecht, Maljevič, Tretjakov) bilo upravo prevazilaženje same umetnosti u praksi to nije bilo moguće, ti umetnici nisu uspeali da izađu iz burdijuovskog polja. Formulišući teoriju polja Pjer Burdiju (Pierre Bourdieu) definiše probleme interelacije između različitih društvenih praksa koje, iako međusobno tangentne, ostaju ograničene svojim realnostima.¹⁰ Preuzimajući Burdijuovu tezu umetnica i teoretičarka Andrea Frejžer (Andrea Fraser) u tekstu *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* zaključuje: “Baš kao što umetnost ne može da postoji izvan polja umetnosti, ni mi ne možemo da postojimo izvan polja umetnosti, barem ne kao umetnici, kritičari, kuratori, itd. (...) To je zato što institucija postoji unutar nas, a mi ne možemo da postojimo izvan samih sebe.”¹¹ Frejžer zaključuje da ono što radimo izvan polja umetnosti, ne utiče na njega i ostaje izvan, tačnije ono što institucija umetnosti nije priznala kao umetničko delo, to i nije. Kao umetnici mi možemo da učestvujemo u socijalnim protestima, u altruističkim pokusima, međutim, ukoliko su takve akcije nevidljive za institucije umetnosti i institucije u umetnosti one ostaju u domenu građansko/političkih akcija i nisu umetničke. Ukratko rečeno, da pisoar Masela Dišana (Marcell Duchamp) nije ušao u muzej, ostao bi pisoar a ne konceptualno delo bez obzira na autorski stav Marsela Dišana. U kontekstu teorije polja izvođenje Tretjakove predstave dobija nov kvalitet čitanja, produkcija simboličnog rada u predstavi nije uspeala da korelira sa produkcijom materijalnih dobara – predstava je bila zarobljena u svom simbolič-

9 Gerald Raunig, *UMETNOST I REVOLUCIJA, Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*, Futura publikacije, Novi Sad 2006, 74.

10 Invocirajući ideju o polju umetnosti Burdiju zaključuje da “harizmatična ideologija o kreaciji” skreće pažnju sa stvarnosti i spečava nas da se zapitamo ko je stvorio kreatora.”; Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, Columbia University Press 1993.

11 Tekst se može naći nasledećoj adresi: http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf.

kom polju. Pozicija polja umetnosti, negira, tačnije ne dozvoljava postojanje fenomena izvan institucije u umetnosti (muzej, galerija) i institucije umetnosti (kritičari, istorije umetnosti). Da se Tretjakova predstava desila u pozorištu, pred pozorišnom publikom, njena simbolička vrednost, ne bi bila izgubljena. Međutim, ideja o polju gubi formulijsku koherenciju kada se pokušava usmeriti ka tumačenju umetnosti nastale kao odgovor na kognitivni kapitalizam. Ideja da politička umetnost reafirmiše instituciju umetnosti, ne izlazeći iz polja umetnosti, ne može dijalektički opisati fenomene nastale na nasleđu situacionističke internacionale i/ili gerilske akcije postglobalističkog neoinformacionog perioda. Tumačenje Andree Frejžer o instituciji umetnosti koja se reafirmiše kroz političku umetnost takođe formuliše kako to Brajan Holms (Brian Holmes) navodi “kritički proces koji uzima sebe za objekat istraživanja.”¹² Na taj način teza Andree Frejžer stvara bezizlaznu premisu, pri kojoj, šta god učinili umetnici, ne mogu da postoje izvan institucije umetnosti, a njihove političke akcije ne mogu da postoje izvan polja umetnosti, te kao takve nemaju umetničku relevantnost.¹³

Savremene prakse ideje o transverzalnosti

Ustanovljujući vremensku osu kritičkih pravaca, nastalih na tumačenju odnosa umetnost/institucija, pri kojima bi prvi talas bio umetnost kritike institucija umetnostimuzeja¹⁴, a drugi talas svojevrsno reafirmisanje umetnosti kao institucije koji se odlikuje delima i teorijama Fred Vilsona (Fred Wilson) ili Andree Frejžer¹⁵ u poslednje vreme možemo govoriti i o trećem talasu koji govori o mogućnosti postojanja izvan

12 Gerald Raunig, *UMETNOST I REVOLUCIJA, Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*, Futura publikacije, Kuda.org, Novi Sad 2006, 74.

13 Formulišući svoju teoriju o umetnosti kao instituciji Peter Bürger (Bürger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press) zaključuje da rana avangarda ne uspeva da prevaziđe instituciju umetnosti. Za Burgera umetnost ne može da napusti autonomni status, jer onda prestaje da bude umetnost. Gradeći svoju tezu na tragu kritike Burgerovih zapažanja Gene zaključuje: “Situacionistička praksa nije ništa manje autonomna od institucionalne produkcije modernističkih dela koju je favorizovao Adorno. Ako ništa drugo bila je mnogo više autonomna i kritička. (...) u poređenju sa situacionističkom internacionalom Adornove tvrdnje za Kafku i Beketa izgledaju preterane. Sami situacionisti, iako potiču iz letrističke internacionale, koja se klasifikovala sa umetničkom identifikacijom se jasno i militantno distanciraju sa poređenjima koja ih smeštaju u domen umetnosti. U tekstu teze o kulturnoj revoluciji G. Debora navodi da umetnost treba da postane težnja za estetikom svakodnevice: “Art can cease being a report about sensations and become a direct organization of more advanced sensations. The point is to produce ourselves rather than things that enslave us. (<http://www.bopsecrets.org/SI/1.cultural-revolution.htm>)”

14 Ovaj talas se ogleda u radovima koji kritikuju instituciju u umetnosti u delima R. Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke i Marcel Broodthaers.

15 Takva podela se može uočiti u knjizi *Umetnost i savremena kritička praksa*; Gerald Raunig, Gene Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks 2009.

institucije umetnosti kroz koncept egzodusa iz polja umetnosti.¹⁶ Aludirajući na stav Andreje Frejžer o umetnicima koji su “zarobljeni u svom polju produkcije” Gerarld Raunig konstatuje pogrešnu reaproprijacija poststrukturalističkih teorija i Burdijove teorije polja. Naime, Raunig pozivajući se na koncept kritike Mišela Fukoa (Michel Foucault), nudi kontraargument tumačenju Andree Frejžer, pri čemu navodi: “Umesto uvođenja zatvaranja u polje (umetničke produkcije) treba insistirati na drugačijoj formi umetnosti – egzodusu iz umetnosti “. Pozivajući se na ideje Virnoa (Paolo Virno), taj autor zaključuje da je potreban egzodus iz konteksta umesto biranje ponuđene alternative: ”Poststrukturalistički egzodus nije romantično/konzervativna ideja o slikaru koji se povlači u atelje, odbijajući kapitalizam i slika, nego ideja o reorganizaciji, reinveciji (socialno/političkih odnosa).”¹⁷ Za Rauniga, koncept egzodusa iz polja umetnosti je usko vezan sa konceptom transverzalnosti. Objašnjavajući ideju o transverzalnosti u kontekstu odnosa umetnosti i politike (a kroz spregu ideja o egzodusu i transverzalnosti) Raunig navodi: “Ovaj termin (konkretno govoreći o transverzalnosti) otvara mogućnost konceptualizovanja neinstrumentalizovane relacije između umetnosti i politike.” Naslanjajući se na ideju Feliksa Gatarija (Felix Guattari) koji je 1964. godine definisao pojam, uz pomoć slike segregacije klinički bolesnih od društva Raunig, navodi: “Gatari opisuje transverzanost kao način izbegavanja ćorsokaka horizontalnog i vertikalnog.” Formulšući svoju ideju o neoliberalnoj vladavini kao horizontalnom i vertikalnom sistemu dominacije¹⁸ Gatari zajedno sa Delezom (Gilles Deleuze), formuliše ideju o transverzalnoj (dijagonalnoj) liniji, liniji bega iz sistema zatvaranja, hijerarhizacije. Adaptirajući ideje Deleza i Gatarija, Raunig definiše transverzalnost kao sekvencijalnu linearnost umetnosti i politike: “Sekvencijalna linearnost (...) uvodi određen pokret u ove savršeno uređene horizontalne odnose, ostajući linearni produkt, gde se simultanost, preklapanje umetnosti i politike nikad ne dešava.”¹⁹ Pojam transverzalnost ima zadatak da reafirmiše impakt umetnosti na društvo kao revolucionarno/političkog faktora promene. Taj pojam, takođe, daje novu mogućnost čitanja umetnosti kao političkog faktora, jer fokus diskusije preusmerava od pitanja da li moguće pobeći iz polja umetnosti ka novim tumačenjima umetnosti kao sistema ravnopravnog, usko povezanog i isprepletanog sa politikom i društvom.

16 U ovako formulisanoj vremenskoj osi tumačenja autora kao što su G. Raunig, Brian Holmes ili Gene Ray bi pripadala svojevrsnom trećem talasu.

17 Ibid.

18 *Félix Guattari, “La transversalité”, Psychanalyse et transversalité. Essais d’analyse institutionnelle, Paris: La Découverte 2003, 72.*

19 Može se naći na : <http://www.acfny.org/transforum/transforum-2/transversality/>.

Studija slučaja: umetnički kolektiv The yes men

The yes men je grupa gerilskih aktivista koji se bave, kako to nazivaju –“korekcijom identiteta”:

“Imitiramo velike kriminalce da bismo ih javno posramili. Naše mete su vođe i velike korporacije koji stavljaju profite ispred svega ostalog.”²⁰ Nastala na postsituacionističkoj tradiciji i ideji o “umetnosti življenja”, ta grupa postaje idealan primer virnoovskog egzodusa, u ovom slučaju egzodusa iz institucije (u)umetnosti. Naime, grupa uspeva uspešno da postoji bez finansijske ili institucionalne logistike velikih umetničkih institucija, kao i kritike ili publike, usko vezane za “polje umetnosti”.²¹ Naime, taj kolektiv uspeva da dvanaest godina²² postoji izvan institucije (u) umetnosti, oni ne komuniciraju sa umetničkom publikom ili kritikom, već sa virnoovski definisanim multiplicitetom – žrtvama nepravde, korporativnim figurama ili drugim aktivistima.

Na nasleđu Situacionista ili umetnika avangarde (Maljevič, Breht), koji su svoju praksu jasno deklarirali kao politički aktivizam (dok su njihove metode umetničke), takav identitet pripisuje sebi i *The yes men* grupa. Akcije *The yes men* kolektiva su prevashodno formulisane kao emulacija korporativnog identiteta u okviru kognitivnog kapitalizma. Uz pomoć ovakve emulacije²³ kolektiv formuliše političku satiru i kritiku dominantnog sistema moći. Kolektiv *The yes men*, kao i ostali predstavnici komunikacione gerile, uspevaju ideju o “zarobljenosti u polju umetnosti” učine nevažećom. Naime, njihove akcije imaju stvarne, merljive političke i ekonomske rezultate. Takvi rezultati se, možda, najviše ogledaju u eksperimentu nazvanom *Dow Chemical intervencija* kada se član grupe Endi Bikelbaum (Andy Bichlbaum) pojavljuje na poznatom medijskom portalu *BBC World* i, predstavljajući se, kao “Jude Finisterra” zvanični predstavnik *Dow Chemical* korporacije obećava isplatu retrobucija žrtvama Bopalske hemijske katastrofe²⁴. Merljiva vrednost akcije je naime materijalne prirode – akcija, naime, izaziva

20 <http://theyesmen.org/>

21 Iako kolektiv ima nekoliko izložbi u institucijama kulture (The Miller Gallery, Carnegie Mellon University), nikada nisu svoju praksu organizovali oko njih. Takođe njihovo finansiranje ne dolazi iz izvora vezanih za artikulaciju kulturne politike ili umetničke scene (razne stipendije i sredstva odvojena za “kulturu”), oni svoje akcije ili finansiraju sami ili u okviru raznih fundraising kampanja.

22 Njihova prva akcija je zabeležena 1999. godine kada prave lažni domen www.gwbush.com, na kome emulirajući veb-sajt tadašnjeg kandidata za američkog predsednika Džordža Buša, formulišu svoj politički komentar.

23 *The yes men* su imitirali sajt američkog predsednika Džordža Buša, korporativne reprezentacije *Dow Chemical* ili predstavnike svetske trgovinske organizacije.

24 Bopalska hemijska katastrofa se naziva jednom od najvećih u savremenoj istoriji sa trenutnom smrću 2,259 ljudi. Iako je odgovornost korporacije *Dow Chemical* jasno utvrđena, žrtvama šteta

pad akcija Dow kompanije u vrednosti od dva miliona dolara.²⁵ *The Yes men* reafirmišu tezu o transversalnosti, jer njihova akcija ne rezonira sa tržištem umetnosti, međutim pravi realnu pometnju na svetskom tržištu (polju ekonomije, ne umetnosti). Naime, u kontekstu akcija *The yes men* grupe ransijerovska estetska distanca koju ovaj teoretičar društva navodi kao neophodnu za razumevanje impakta jednog političkog delase može shvatiti ambivalentno. Satirični angažovani performansi – akcije kao što je *Beyond The Golden Parachute* predstavljena u okviru konferencije *Textiles of the Future*²⁶ su čitani kao politički tek izvan “scene”, na kojoj se održavaju, izvan polja korporativnog sveta. Da bi se razumele ovakvim akcijama je zaista potrebna izvesna distanca, međutim, ona ne mora da bude isključivo estetska distanca, i ne mora da se dešava u instituciji umetnosti – muzeju. U okviru globalizovanog sveta i kognitivnog kapitalizma kolektivna kritička svest postaje virnoovski multiplicitet koji nije isključivo vezan za određenu instituciju ili društveni status. Akcije *The yes men* grupe razumeju kako umetnički kritičari, predstavnici masovnih medija²⁷, tako i žrtve Bopalske katastrofe u Indiji.²⁸ *The yes men* na ovaj način izlazi iz konteksta klasične ransijerovske definicije estetske distance, jer ne podrazumeva edukovanu publiku, publika koja ramišlja o estetskom kvalitetu “dela”, nego svakoga ko je spreman da učestvuje u diskusiji o problemima koje formuliše grupa *The yes men*. Na posletku, može se zaključiti da je jedina objedinjujuća platforma uz pomoć koje se opus grupe *The yes men* može tumačiti zapravo ideja o delezovsko/gatarijevska transversalnosti. Akcije *The yes men* kao i ostalih predstavnika komunikacijske gerile, nisu isključivo političke ili umetničke, imaju impakt kao u polju umetnosti, tako i u polju sociologije ili polju političke ekonomije. Njihove akcije ruše hijerarhiju horizontalnih i vertikalnih sistema dominacije koji formulišu logiku društva kao logiku umetnika koji stvara, političara koji vlada ili publike koja posmatra, nudeći novu sekvencijalnu dinamiku ovakvim prethodno utvrđenim hijerarhijama.

nikada nije nadomeštena. Malo više o ovome na: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/3/newsid_2698000/2698709.stm.

25 Malo više o akciji na: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Yes_Men.

26 Koju je grupa posetila kao “zvanični predstavnici” WTO (Švedske trgovinske organizacije).

27 Iako su u okviru medija masovne komunikacije akcije, ove grupe su često pogrešno tumačene. Grupa ipak ima određeno prisustvo i reputaciju koja prevazilazi neprikladne epitete (štetnih šaljivdžija) koji im se često pripisuju.

28 *The yes men* grupa je u okviru dokumentarnog filma *The yes men fix the world* upravo posetila Bopal u Indiji i, razgovarajući sa žrtvama, pokušala da razume impakt svojih akcija na njih. Uprkos tvrđenja određenih američkih medija, akcije su u Indiji tumačene uglavnom pozitivno.

Zaključak:

Linija diskursa o umetnosti kao socio/političkom faktoru izgleda da oscilira između dva stanovišta: sa jedne strane nailazimo na poziciju o umetnosti koja kritikuje/afirmiše instituciju umetnosti i naspram nje ideju o umetnosti koja kritikuje/afirmiše instituciju vladajućeg političkog aparata. U periodu posle ideja franfurtske škole o neophodnosti autonomije umetničkih praksi diskurs migrira u pravcu pitanja: Da li je moguće pobeći iz burdijuovskog "polja umetnosti"? Dalje, da li je moguće izjednačiti umetničku praksu sa politikom svakodnevnice, a umetnost svakodnevnice formulisati kao politiku oslobođenja od političko/ideološkog aparata? Sa jedne strane nalazimo na ideje umetnika i teoretičara (A. Fraser, P. Burger) o umetnosti koja kritikom reafirmiše svoju poziciju institucije, tezu da izlaskom iz polja umetničke produkcije, umetnost prestaje da bude umetnost (P. Burger ili čak Ž. Ransijer). Međutim, kao kontraargument ovom stanovištu nailazimo na adaptacije ideja Virna, Deleza/Gatarija i Negrija, koje formulišu novu kritiku polja umetnosti i politike umetnosti u kontekstu novoformulisanih pojmova kao što su transversalnost ili egzodus iz polja. Ovaj tekst mapira migraciju promene u diskursu o odnosu umetnosti i politike sa akcentom na neophodnosti adaptiranja teoretskih pojmova i ideja u korist postrukturalističkih ideja o nelinearnom, transversalnom tumačenju tog odnosa. Ideja o transversalnom čitanju odnosa politike i umetnosti, naspram čitanja umetnosti kao instrumenta politike i obratno, omogućava paralelnu a ne isključujuću analizu odnosa dva fenomena pri kojoj je fenomen umetnika koji se deklariraju kao politički aktivista (The Yes men, CAE, itd.) moguć.

Rezime:

Diskurs o političkoj umetnosti diktira nekoliko ključnih teoretskih pojmova: polje umetničke produkcije, problem estetičnog naspram političkog, ideju o umetnosti kao institucionalnoj kritici. Pozicije o političkoj umetnosti izgleda da imaju dva kontraponirana stava: umetnost koja kritikuje/afirmiše instituciju umetnosti i naspram nje umetnost koja kritikuje/afirmiše instituciju vladajućeg političkog aparata. U kontekstu tih shvatanja postavljaju se pitanja da li je moguće izjednačiti umetničku praksu sa politikom svakodnevnice? Ovaj tekst mapira migraciju promene u diskursu o odnosu umetnosti i politike sa akcentom na neophodnosti adaptiranja teoretskih pojmova i ideja u kontekstu postrukturalističkih ideja o nelinearnom, transversalnom tumačenju tog odnosa. Transverzalno čitanje odnosa politike i umetnosti, naspram čitanja umetnosti kao instrumenta politike i obratno, omogućava paralelnu a ne isključujuću analizu odnosa ta dva fenomena.

SUMMARY

The discourse on political arts dictates several key theoretical notions: the field of artistic production, the issue of aesthetic versus political, the idea of art as an institutional critique. It seems there are two contrary points in political arts positions: on the one hand, the art which criticises / affirms the institution of art and on the other, the art that criticises / affirms the institution of the governing political apparatus. In this context, the question arises as to whether it is possible to equate artistic practice with everyday politics. This paper maps the migration of changes in the discourse on the correlation of arts and politics with the emphasis on the need to adapt theoretical notions and ideas in the context of poststructuralist ideas on non-linear, transversal interpretation of these correlations. It is the transversal reading of the politics and the arts relation, as opposed to reading the arts as an instrument of the politics and vice versa, which allows a parallel rather than exclusionary analysis of the relation of these two phenomena.

Literatura:

Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique, edicija Gerald Raunig i Gene Ray, May Fly Books, London 2009.

Aesthetics and Politics, edicija Ronald Taylor, Verso, London 1980

Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, edicija Randal Johnson, Columbia University Press, 1993

Pierre Bourdieu, *THE RULES OF ART*, Genesis and Structure of the Literary Field prevod

Susan Emanuel, Stanford University Press, Stanford, California 1995

Art Power, Boris Groys, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England 2008

Jacques Ranciere, *Dissensus, On politics and aesthetics*, edicija Steven Corcoran, Continuum, London 2010

UMETNOST I REVOLUCIJA, Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka, Gerald Raunig

Futura publikacije, Novi Sad 2006

WALTER BENJAMIN THE AUTHOR AS PRODUCER u *New Left Review* I/62, July-August 1970, tekst se može naći na <http://www.newleftreview.org/?view=135>

Bertolt Brecht, *Writing the Truth, Five Difficulties*, 1935. Tekst se može naći na sledećoj adresi: http://ricardo.ecn.wfu.edu/~cottrell/ope/archive/0903/att-0196/fiveDifficulties_brecht.pdf

Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, Artforum.

New York: Sep 2005. Vol. 44, Iss. 1; pg. 278, 8

http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf

webografija:

http://eipcp.net/transversal/0303/raunig/en/#_ftnref20

http://republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.htm

<http://eighteen.fibrejournal.org/>

<http://www.acfny.org/transforum/transforum-2/transversality/>

<http://eipcp.net/transversal/1204/tietjen/en>

<http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-“survive”/>

<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theses.html>

http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/hamm02_en.htm

http://www.republicart.net/disc/mundial/nowotny02_en.htm

<http://eipcp.net/transversal/0507/pechriggl/en>

http://books.google.rs/books?id=83WNYauOa5AC&pg=PA850&lpg=PA850&dq=transversality+deleuze+guattari&source=bl&ots=EBzzewkJuw&sig=8ptuptFSApKys_Ky01vWQFsnSBs&hl=sr&sa=X&ei=CnpLT87xLI-S8gOe1MmhDg&ved=0CFwQ6AEwBg#v=onepage&q=transversality%20deleuze%20guattari&f=false

Marina Milivojević Mađarev

Elijahova stolica – rediteljski pristup Borisa Liješevića korak po korak

UDC 791.44, 071.1:929 Liješević B.

Apstrakt: U ovom eseju spisateljica razotkriva rediteljski rukopis Boris Liješevića na primeru predstave *Elijahova stolica*. Otkrivajući kako potresni roman Igora Štiksa postaje uzbudljiva pozorišna predstava JDP-a, autorka otkriva mesto ove predstave u društvenom i pozorišnom kontekstu Srbije. Kroz priče o tome kako nastaje jedna pozorišna predstava saznajemo kakvo je mesto pozorišta u savremenom srpskom društvu i koju bi ulogu moglo igrati.

Ključne reči: rediteljska poetika, transformacija književnog dela u scensko, *Elijahova stolica*, rat u Sarajevu, naracija vs dramaturgija, progon Jevreja, tretman vremena, stvarni i fiktionalni tok vremena, glumac kao narator, glumac koji igra više likova,

Osobeni rediteljski stil Liješević gradi na procesnom i radioničkom pristupu teatru uz povremeno korišćene dokumentarnih elemenata. Tako je *Čekaonica* (Atelje 212) za koju je dobio Specijalnu Sterijinu nagradu za autorski projekat 2011. godina, nastala na osnovu dokumentarnih iskaza ljudi koji na različite načine prvo stradaju, a zatim i preživljavaju nalete tranzicije u Srbiji. Predstava *Povodom Galeba* (Pozorište mladih, Novi Sad) nastala je na osnovu priča mladih glumaca o njihovim glumačkim strahovima i nadama i neostvarenim snovima, a sve gledano u kontekstu Čehovljevog *Galeba*. Ono o čemu svakako treba pisati je njegov rediteljski postupak i to korak po korak. Njegove predstave su žive na repertoarima navedenih pozorišta i možete ih gledati. Međutim, samo jedno gledanje pozorišne predstave ne daje mogućnost da se u potpunosti spozna suptilan rediteljski postupak. Zato sam iskoristila ekskluzivnu priliku da kao dramaturg JDP-a gledam *Elijahovu stolicu* više puta i analiziram Liješevićev rediteljski postupak korak po korak.

Uvod ili o produkciji

Oktobra 2010. godine, Jugoslovensko dramsko pozorište je, u saradnji sa Festivalom MESS Sarajevo, produciralo predstavu *Elijahova stolica*. Predstava je nastala po istoimenom romanu Igora Štiksa, u dramatizaciji zagrebačkog pisca i dramaturga Darka Lukića. JDP i MESS su kao koproducenti sarađivali prethodno na predstavi *Hamlet* 2005. godine i *Pred penzijom* 2006. godine. Saradnja na predstavi *Elijahova stolica* je bila korak dalje, jer su dve reprezentativne institucije iz dve, sada razdvojene, nezavisne države odlučile da naprave zajedničku predstavu o jednoj od najvećih drama krvavog balkanskog sukoba iz devedesetih, o opsadi Sarajeva (1992-1995).

Predstava *Elijahova stolica* nastala je na osnovu istoimenog romana Igora Štiksa. Pisac Igor Štikš je rođen u Sarajevu. Nakon početka blokade Sarajeva 1992. godine seli se u Zagreb gde studira književnost, a odatle odlazi na doktorske studije u Pariz i Čikago. Njegov roman *Elijahova stolica* govori o sudbini austrijskog pisca i novinara Riharda Rihtera, koji u potrazi za identitetom, stiže u opkoljeno Sarajevo. Odande izveštava o ratnim strahotama koje su svojevrsni «kraj Drugog svetskog rata na Balkanu» i pokušava da razmrsi klupko lične, porodične tragedije iz Drugog svetskog rata. Rihard se zaljubljuje u glumicu Sarajevskog ratnog pozorišta Almu koja sprema predstavu *Homo Faber* prema istoimenom Frišovom romanu. Rihard Rihter pokušava da hladnokrvno i temeljno utvrdi šta je istina u ratu i šta se dogodilo sa njegovim ocem u Drugom svetskom ratu. Otkriva da je on polu-Jevrej, da njegov otac živi u Sarajevu, a da je Alma, Rihterova velika ljubav, istovremeno i njegova sestra. Pokušavajući da bude razuman i racionalan, Rihter dolazi do spoznaje da je, baveći se činjenicama, propustio da vidi istinu, i da je kao i Frišov junak «slep kod očiju».

Početak...

Predstava počinje time što glumci nameštaju dekor tj. pripremaju pozornicu. Pozornica ima dva nivoa: veći, uzdignuti nivo, svojevrsna pozornica na pozornici, je pokriven parketom iz koga ovde-onde nedostaje poneka daščica, a u pozadini je velika, nagorela zavesa. Prostor se simbolički može posmatrati kao ispražnjeni građanski stan koji se polako i temeljno ruiniira. Kada nameste pozornicu i donesu neophodnu rekvizitu za igranje predstave, glumci sednu na proscenijum naspram publike. Ingrid (Renata Ulmanski) peva rođendansku pesmu Diteru za 5. rođendan, a Diter (Svetozar Cvetković) dodaje nulu i to postaje 50. Time reditelj pravi vremensku elipsu i sugerise stalno preplitanje sadašnjosti i prošlosti.

Diter daje tetki Ingrid beležnicu njegove pokojne majke. Glumica Renata Ulmanski, za samo minut i po, koliko traje ovaj deo scene, prelazi od vesele pesmice koju majka peva detetu, preko konsterniranosti što njen veliki sin opet ima probleme, do saznanja da su dugovi prošlosti došli na naplatu. Reditelj emotivni naboj pojačava time što tekst iz beležnice čita mrtva Rihterova majka Paula Miler (Jelena Trkulja), koja je u sceni još uvek devojka, naspram svoje žive sestre koja je starica. Paula čita, a Ingrid, užasnuta sluša, nastojeći svim silama svoje gvozdene volje da sačuva mir i dostojanstvo. Paula joj vraća beležnicu. Taj momenat je važan za razumevanje stila predstave. Junaci iz prošlosti su ne samo tihi svedoci, već i učesnici junakove sadašnjosti. Beč iz 1942. i Sarajevo iz 1992. godine predstavljaju jedinstveni hronotop u Rihterovoj svesti, jer svest ne poznaje vremensko-prostorne granice već su ljudi i događaji bliski (ili udaljeni), živi (ili mrtvi) onoliko koliko su bliske i žive emocije koji oni bude. Zato mi ne možemo lako da se rešimo багаža prošlosti i zato se Drugi svetski rat na Balkanu završava pola veka nakon što je on završen u ostatku Evrope.

Rihter ispituje tetku. Ona se oseća kao krivac, ali se bori da zadrži mir, dostojanstvo, pa čak i izvesni ironični otklon od situacije. Kako razgovor odmiče, ispod maske žene gvozdene volje pomalaju se suze žaljenja koje Ingrid odlučno guši – prošlost je mrtva, rat je gotov i tako treba da ostane. Ingrid krije istinu jer veruje da time štiti Rihtera i beži od osećanja krivice zbog sopstvene uloge u mračnoj prošlosti. Rihter priča nadalje šta se dešavalo sa njegovom porodicom. Ton kojim Svetozar Cvetković govori o sudbini oca i majke nije odraz užasa njihove tragedije, već nerazumevanja i zbunjenosti trogodišnjeg deteta pred čijim očima se ona dešava. Rihterovu priču, sa nežnim izrazom lica sluša Ingrid. To je odraz sete koja se kod starice javlja kada se priseća svoje ljubavi i mladosti. Rihter ne vidi njen izraz lica, kao što dete ne razume osećanje odrasle osobe – oboje gledaju u prošlost – budućnost – Sarajevo – publiku. Rihter (Svetozar Cvetković) odavde preuzima i ulogu naratora i komentatora i time dramaturg Lukić i reditelj Liješević zadržavaju u predstavi narativnost, karakterističnu za roman. To je bilo neophodno kako bi se u okviru minimalističkog stilskog opredeljenja jasno ukazalo na vremenske skokove i efektno prikazao društveni milje ratnog Sarajeva. Naročito je zanimljivo kako se u predstavi u samo jednoj sceni prikazuje društveni milje Sarajeva, odnos predstavnika mirovnih misija i medija stacioniranih u Sarajevu prema zaraćenim stranama i medijska eksploatacija civilnih žrtava u ratu. Cvetković govori tekst na različitim jezicima evropskih naroda, ostali glumci (osim Renate Ulmanski, koja je jedina, napušta scenu tokom predstave) «titlaju» prevod na srpski i povremeno se uključuju u razgovor kada, na primer, Rihard vodi razgovor sa svojim urednikom. Taj dijalog je razlomljen i podeľjen tako da najstariji glumac (Vlastimir-Đuza Stojiljković) govori urednikov tekst kada se on obraća lično Rihardu, a ostali glumci urednikov tekst kada je on deo opštih mesta

i nazora Evrope prema Sarajevu 1992. godine. Čitava scena je dinamična i na istovremeno duhovita i potresna slika odnosa Evrope prema agoniji grada Sarajeva. Scena se završava mizanscenskim akcentom – Rihter baca stolicu i na srpskom grdi predstavnike mirovne misije. Ovaj delikatan, složen i kompleksan odnos prema preplitanju prostora i vremena nastavlja se i nadalje tokom predstave. Tako, ovaj segment počinje kao da Rihter grdi pripadnike mirovne misije, a završava se elipsom. Bane Jevtić je bio u horu naratora koji predstavljaju mirovnu misiju, a zatim kada se hor na grdnju Rihtera razide, Bane ostane, osmehujući se kao lik Ivor (Rihterov prevodilac i pratilac u Sarajevu) koji sluša Rihterovu priču i predstava ide dalje.

Pozorište u pozorište i rat u ljudskim glavama

Naredna scena govori o pozorištu u ratnom Sarajevu i ima dva toka. U prvom toku, koji se nadovezuje na prethodnu scenu, Rihter pritiska Ivora da mu pronađe još medijski provokativnih priča o Sarajevu o kojima će praviti reportažu. Ivor, nemajući bolju ideju, predlaže da Rihter snimi reportažu o ratnom pozorištu. Rihter je skeptičan prema toj ideji, jer on ne vidi smisao pozorišta ni u miru, a kamoli u ratu. Njih dvojica stoje i raspravljaju se preko glave glumice Alme (Maja Izetbegović) koja ubeđuje reditelja da u ratnom vremenu ne treba igrati komad koji govori o ratu, jer publika ne želi da na sceni gleda ono što živi u stvarnom životu. Te dve scene, koje se odvijaju i naizmenično i paralelno daju, kao i scena sa tzv. mirovnjacima totalitet situacije. Istovremeno, dok likovi problematizuju značaj pozorišta za društvo, pisac i reditelj zastupaju tezu o suštinskom značaju pozorišta, dajući Almi da kaže ideju *Elijahove stolice* – žitelji Evrope, ostajući nezainteresovani za patnje građana Sarajeva, su slepi za nadolazeću nevolju kao i junak romana *Homo Faber*. Sledi scena upoznavanja Alme i Rihtera koja je u formi intervjua – on sedi u publici, postavlja Almi pitanja i dok iznosi svoje viđenje uloge pozorišta u ratnom vohoru, izlazi na scenu. Da li pozorište može da menja društvo i na koji način? Stvaraoci predstave *Elijahova stolica* smatraju, a to govore kroz usta glumice Alme, da pozorište postoji ne zato da bi oni koji čine zločine postali ljudi, već da oni, koji gledaju predstave, ne prestanu da budu ljudi čak i u najtežoj životnoj situaciji kao što je neprekidno granatiranje. Predstava JDP-a i MESS-a zastupa ideju ultimativnog humanizma – svi smo mi ljudi i glavno je ne biti manje human zbog životnih izazova. Zato ova predstava kada govori o granatiranju Sarajeva, ne govori o Srbima, Bošnjacima, Jevrejima i Nemcima, već o ljudima. Ona ne govori o etničkoj, već o humanističkoj dimenziji rata u Bosni. *Elijahova stolica* traži dubok i delikatan angažman gledaoca da bi razumeo smisao predstave i kompleksnu strukturu koja proizlazi iz susreta romaneskne i dramske naracije.

Nadalje, u III poglavlju, pratimo razvoj ljubavne priče između Alme i Rihtera i Rihterovu potragu za ocem. Vlastimir-Đuza Stojiljković igra likove koji ga navode na putu do oca i samog oca. Scene sa misterioznim putovođom odvijaju se pod svetlošću sveća kao metaforom mraka – duhovnog mraka, kao i bukvalnog mraka u bombardovanom Sarajevu, a Rihter je slepac koji u mraku traži svoj put. Slušajući o prokletstvu, mistici, filozofiji i poetici emigracije i kraju Sarajeva kao multikulturnog i interkulturnog centra Balkana, Rihard sedi u tzv. Elijahovoj stolici (stolica za obrezivanje nakon čega dečak postaje deo «naroda Izrailjskog»). U sceni koja se dešava na pijaci starih stvari reditelj primenjuje sličan postupak kao u sceni u pozorištu – dve simultane i paralelne scene. Rihter istovremeno razgovara sa misterioznim čovekom iz sinagoge i Almom i oboje mu daju istu odgovor na dva različita pitanja. Publici je odmah jasno da su Rihterov otac, koga on traži, i Almin otac sa kojim ona želi da ga upozna, u stvari isti čovek, ali Rihter to još nije u stanju da vidi. Umesto toga on Almi izjavljuje ljubav. Odmah zatim Cvetković i Izetbegovića kao naratori prepričavaju kako su se, kada je iznenada pala granata na pijacu, dvoje ljudi zagrlili i kako se iz straha i užasa rodila ljubav. Ta scena, koja je za dramaturgiju priče klasična, data je u narativnom obliku zato što su stvaraoci želeli da scenu prikažu kao dramsku igru sa narativnom formom romana, ali i da dočaraju psihološki otklon od situacije koji doživljava jedinka suočena sa neposrednom životnom opasnošću. Na kraju III dela vidimo kulminaciju ljubavne priče.

Rasplet...

U četvrtom delu je rasplet priče – ponovo kroz sistem paralelnih, simultanih scena između Rihtera i neznanca i Rihtera i Alme. Adresa koju mu daje neznanač je ista ona na koju ga je dovela Alma. Rihter konačno počinje da shvata. Put do spoznaje, isto kao i ljubavna scena, dat je kroz naraciju, jer je ponovo usled šoka, ali sada druge vrste, došlo do otuđenja junaka od samog sebe, dok je Alma, nesvesna dramatičnosti situacije, potpuno u sceni i misli da se Rihter uplašio od njenog oca. Ona ga izvlači iz «otuđenja» i uvlači u scenu na trenutak, a onda Cvetković ponovo prelazi u naraciju da bi nam rekao da je junak konačno shvatio misteriozne reči starog Jevrejina i pao u nesvest. Pratimo scenu upoznavanja oca i sina. Korak-po korak njih dvojica dolaze do istine. Svetozar Cvetković kao Rihter ima pasivnu ulogu – Otac Vlastimir-Đuza Stojiljković je taj koji sada mora da dođe do spoznaje. Posebno je uzbudljiv i dirljiv trenutak u kome Rihter «ne kaže» ocu istinu. Vlastimir Đuza Stojiljković postavlja pitanja i zaključuje, a Cvetković ponekad kratko odgovara, uglavnom ćuti, podrhtava i okreće u rukama beležnicu – istina je suviše strašna i suviše jasna da bi bila izgovorena. Dok otac i sin u miru završavaju razgovor, Alma priča o smrti njenog oca koga je pogodio geler ubrzo nakon kraja razgovora. Sin ga dodirne po glavi i to je znak da je otac umro. Almine i

Rihterove ruke se dodiruju preko oca. Počinje peto poglavlje. Svi su ponovo na okupu. Scena je kratka. Rihard napušta Sarajevu i Almu. Svojevrsnim pozorišnim pretapanjem glumica koja igra Almu postaje devojkica sa stepeništa – od trenutka kada je Izetbegovićka igrala uplakanu Almu koja priča o tome kako je izgubila oca, do trenutka kada je ona devojkica sa stepeništa promenio se samo jedan delikatan znak – način na koji je Cvetković (Rihter) drži za ruku. Ta jedna jedina promena u gestu je ukazala kako ljubavnici jedno drugo gube i kao se dete igra na stepeništu dok pokušava da zapamti poruku za Almu. Epilog se dešava između Ingrid i Ivora u Beču. Ivor kratko izlaže tragičnu sudbinu Alme, koja je, izgubivši Rihterovo dete, poginula u saobraćajnoj nesreći i Rihtera koji je izvršio samoubistvo, ne mogavši da više nosi balast prećutanih istina. Nakon niza prećutanih istina jedna se konačno izgovori – Ivor jasno kaže Ingrid da je ona izdala Jakoba. Ingrid se ponaša kao krivac koji svoj postupak pokušava da brani pred sudom. Ivor je podseća da je ona time doprinela da se Rihter ubije, a ona misli da je Rihteru poklonila pedeset godina života. Paula gasi sveću. Svi učesnici u tragediji su kažnjeni – neki smrću, neki životom. Priča je završena.

Kao zaključak, odnosno otvaranje nove teme

Tu gde se završava priča predstave *Elijahova stolica*, počinje priča o recepciji predstave, odnosno odnosu društva i predstave. Premijera predstave bila je 16. oktobra 2010. godine na sceni Teatra «Bojan Stupica» i prošla je gotovo nezapaženo. Kada sam kao dramaturg i PR JDP-a direktno pitala jednog uglednog urednika važne medijske kuće zašto nije otvorio prostor za *Elijahovu stolicu*, odgovorio mi je da smo neposredno pre toga imali premijeru na Velikoj sceni «Ljuba Tadić» i da je JDP time dobilo «dovoljno» medijskog prostora. Istina je da je JDP na Velikoj sceni imalo premijeru predstave *Rođeni u YU* (kolektivni rad dramaturga koji su nekada bili okupljeni oko projekta NADA, reditelj Dino Mustafić). Istina je i da je predstava naišla na veliki publicitet. Predstava *Rođeni u YU* govori o – na momente lepim, na momente bolnim, na momente sentimentalnim sećanjima na život aktera predstave u Jugoslaviji. Predstava *Elijahova stolica* govori o potrazi za identitetom u gradu Sarajevu, koji pod bombama građanskog rata, gubi svoj identitet. Istina je da je sama tema predstave *Rođeni u Yu* doprinela velikoj pažnji koju je privukla ova predstava na sebe, ali ne bih rekla da je tema *Elijahove stolice* krivac za zanemarivanje ove predstave. Drugi je tu problem. O tome najbolje govori dalja sudbina *Elijahove stolice*. Predstava je živela svoj mirni, diskretni život sve dok je selektor i umetnički direktor BITEF-a Jovan Ćirilov nije uzeo u selekciju festivala. Predstava je dobila Gran pri BITEFA 2011. godine. Tek nakon dobijene nagrade moglo se čuti: «Uau, pa vi imate predstavu! Čestitamo!» Taj događaj mogao bi se smatrati samo srećnim preokretom u životu predstave, da je u pitanju izuzetak, ali nije. *Elijahova*

stolica deli sudbinu još dve predstave *Sanjari* Roberta Muzila u režiji Miloša Lolića i *Hadersfeld* Uglješe Šajtinca u režiji Aleks Čizholm. Sve tri predstave su rađene za scenu Teatra «Bojan Stupica» i sve tri su na premijeri prošle potpuno nezapaženo. *Sanjari* su, kao i *Eljahova stolica*, dobili Gran pri Bitefa, a *Hadersfeld* je na jedvite jade ušao u selekciju Sterijinog pozorja, a onda pokupio sve glavne nagrade na festivalu. Te tri pozorišne sudbine govore rečito o mimoilaženju savremenog srpskog društva i njegovog pozorišta. Šta je posledica? Aleks Čizhom više nikada nije režirala ni u jednom srpskom teatru. Miloš Lolić, reditelj *Sanjara*, napustio je Srbiju i sada pravi uspešnu karijeru na nemačkom govornom području. Nadam se da Boris Liješević neće otići.

REZIME

Predstava *Elijahova stolica* razmatrana je u kontekstu poetike reditelja Borisa Liješevića. Njegov rad se odvija u dva pravca: dokumentarni teatar i predstave nastale na osnovu gotovog teksta. Zatim je iz scene u scenu praćen razvoj teksta predstave u odnosu na početni tekstualni predložak i način na koji se narativni elementi prepliću sa dramskim. Uočeno je, takođe, da se reditelj koristi elementima filmskog jezika: paralelna montaža, rez, pretapanje, zatamnjenje/odtamnjenje sa ciljem zgušnjavanja i pojačavanja scenskog efekta i naglašavanja tematsko-idejnog okvira predstave. Umesto zaključka, problematizovana je kritička recepcija predstave i naknadno priznanje na festivalu Bitef.

SUMMARY

The play *Elijah's Chair* is considered in the context of the director Boris Liješević's poetics. His work develops in two directions: as documentary theatre and as a play based on a textual material. Then, from one scene to another, the development of the text of the play is followed in relation to the original one as well as the manner in which the narrative elements intertwine with the dramatic ones. It has also been noticed that the director uses elements of the film language: parallel editing, cutting, dissolving, fading out and fading in with the aim of compressing and enhancing the stage effect and of emphasising the thematic and ideational frame of the play. Instead of a conclusion, the paper discusses the critical reception and the delayed recognition the play received at the Bitef festival.

Agota Vitkai Kučera

Istorijat vokalne pedagogije

UDC 78:37, 013(091)

Apstrakt

Rad je posvećen istorijskom razvoju vokalne pedagogije, poznatim govornicima antičkog doba, učiteljima pevanja i edukatorima glasa, kao i dostignućima nauke, tehnologije i medicine, a posebno subspecijalnosti koja se bavi proučavanjem glasa i govora glasa – fonijatrije.

Ključne reči

Istorijski prikaz vokalne pedagogije, antička retorika, glas kao izražajno sredstvo, razvoj vokalne pedagogije, hronološki prikaz otkrića u oblasti anatomije, fiziologije i fonijatrije.

Pedagogija glasa svoje početke vuče iz vremena utemeljenja organizovanih religija. Iz antičkih zapisa nam je poznato da su svi indoevropski narodi imali kastu barda – pevača. I u predklasičnoj Grčkoj je pevač prenosio *Ilijadu*, *Odiseju* i sve druge danas zaboravljene epove, mitove i legende, ili je to činio hor. Smatra se da je jedan od prvih glumaca bio *Thespis* iz Ikarije koji je stao ispred hora i deklamovao deo epa.



Slika 1. Rafael (1509): Pitagora uči učenike pevanju u atinskoj školi – vopus.org

Nordijci su tako prenosili ede, Indijci vede, Iranci avestu, Germani ep o Nibelunzima, a mi epske i lirske narodne pesme. *Diodorus Siculus* beleži: „...oni (Gali) imaju lirske pesnike - Barde, koji pevaju slavopojke i satirične pesme, uz pratnju instrumenta koji liči na liru...” (*Siculus*)¹. *Strabon* u svojoj *Geografiji* navodi: „Po pravilu, kod svih galskih naroda, iznad svih ostalih ljudi se poštuju pripadnici triju redova: Barda, Vata i Druida...” (<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/bim1/bim1006.htm>).

Cezar je u *De bello Gallico* zapisao da je školovanje Druida trajalo dvadeset godina, pa se može pretpostaviti da je to bio slučaj i sa pripadnicima podjednako cenjenih redova Barda i Vata. Zanimljivo je da je na drugom kraju indoevropskog sveta, u Indiji, školovanje za ajurvedskog lekara, koji bi mogao biti ekvivalent galskom druidu, takođe trajalo dvadeset godina. Zato je vrlo verovatno da je deo obuke barda, kao i predklasičnih grčkih pevača, činila i pedagogija glasa i gestova. Moguće da je deo ovog korpusa sačuvan u retorici klasične Grčke i Rima.

Najveći doprinos antičkoj retorici su dali *Demosten*, *Ciceron* i *Kvintilijan* (*Varošanec-Škarić, 2010*).

Može se reći da je već *Demosten* (384-322 p.n.e) dao osnove vokalne terapije. Njegov metod korekcije disanja i artikulacije može se smatrati osnovom biheviorističkog pristupa u vokalnoj terapiji, iako će biheviorizam kao škola mišljenja ući u psihologiju tek 1913. godine radovima *Johna Watsona*. *Demosten* je sjajan primer govornika, koji je vežbanjem ispravio mucanje. Spominje se da je radio vežbe zadržavanja daha kako bi produžio govornu fazu, zatim vežbe pod naporom (otežano kretanje, penjanje strmim usponima), stavljao je oblutke u usta i tako pokušavao da izgovara stihove. Uvežbavao je svoje govore uz šum morskih talasa i postao najveći govornik svoga vremena.

Rimski filozof i državnik *Ciceron* (106-43 p.n.e.) definisao je pet osnovnih postulata retorike, koji se međusobno prožimaju: *inventio* (nalaženje argumenata odnosno sadržaja za raspravu), *dispositio* (struktura teksta rasprave), *elocutio* (jezički stil i upotreba jezičkih figura), *memoria* (pamćenje odnosno metode vežbe pamćenja) i *pronuntiatio et actio* (način govora i gestikulacije, odnosno vežbe glasa i scenskog nastupa). Smatralo se da kvalitet glasa odražava karakter osobe, pa tako i da je dubok i snažan glas odraz hrabrosti.

1 Svi navodi ili parafraze mišljenja, stavova i istraživanja autora čije su studije korišćene pri izradi ovog rada biće posebno označeni u tekstu, tako što će u zagradi pored citata i parafraza biti navedeni *prezime autora i godina izdanja* studije iz koje se mišljenja preuzimaju. Detaljnije bibliografske odrednice o autorima i delima su navedene u spisku korišćene literature na kraju ovog rada.

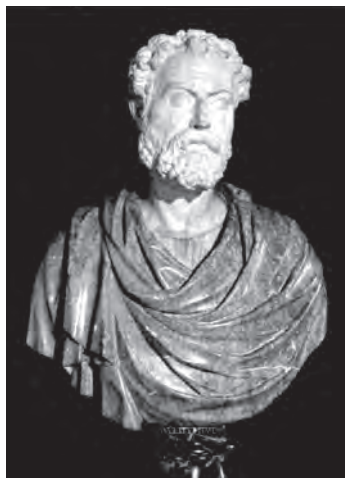


Slika 2. i 3. Marcus Tullius Cicero (106-43 p.n.e) en.wikipedia.org/wiki/Cicero

Rimljani su posebno obraćali pažnju na prijatnost glasa pri govoru. *Ciceron* navodi da se rađamo sa određenim sposobnostima koje doprinose glasu: telesnom snagom, određenom građom, oblikom lica i tela, jezičkom spremnošću, zvukom glasa u smislu snage, a da se obrazovanjem mogu poboljšati i ispraviti neki aspekti, neke anomalije. Vrhunski oratori poseduju usklađen stil govora, glasa i izvedbe, a to se, između ostalog, postiže i usvajanjem određenih pravila govornništva koja se moraju naučiti. Govornik mora da vežba i glas i telo. Vežbanju glasa treba pridavati toliku važnost, koliko od nje zahteva profesija. I kao što je *Ciceron* pridavao važnost dobrom glasu i izvedbi, tako je dobro znao i da umeće koje poseduju glumci nije lako i da zahteva mnogo truda i vežbanja. Glumci treba da vežbaju glas ne samo dok traju pripreme i nastup, nego ceo život (ili dok traje profesionalna karijera). Bitno je voditi računa o dinamici glasa i stilu govora, kao i o veštini upravljanja dahom, jezikom i zvukom glasa (o čemu govore i *Stanislavski* i *Beri*). Koliko je u antici bila cenjena pedagogija glasa i scenskog nastupa (*pronuntiatio et actio*) najbolje potvrđuje i sledeći *Ciceronov* citat koji ističe značaj ovog aspekta retorike, naglašavajući da je to „jedinstvena i vrhunska snaga oratorstva, bez koje govornik najviših mentalnih sposobnosti neće ostaviti utisak na publiku, dok će neko sa prosečnom mentalnom sposobnošću, ko poseduje ovaj kvalitet moći da nadvlada i najpametnije suparnike”. Pedagogija glasa u antičkoj retorici obuhvatala je vežbe pravilnog formiranja glasa (jačine i visine), boje glasa, kao i tempa govora (brz ili spor) i naglašavanja u govoru. Glas i izgovor često se postavljaju jedan pored drugog. Tako je bilo i u vreme *Cicerona* – kada se govorilo o urbanom glasu, zahtevao se i urbani izgovor. Danas bi se „seljački“ glas opisivao kao viši glas, veće glasnoće, dignutog grkljana i guturalnog prizvuka.

Kras i *Ciceron* ističu i neophodnost brige za negu i estetiku glasa, nastavljajući tako tradiciju Rimljana po tom pitanju. Smatraju da se učenjem glas može poboljšati. Govore

o očuvanju glasa kako ne bi došlo do zloupotrebe, savetujući da glas treba vežbati kroz česte promene, te da je za glas pogubno neprestano štetno naprezanje. Ističu postojanje krajnjeg tona glasovne napetosti, koji je ipak niži od vike najvišeg tona. Dobra izvedba traži raznolikost i promene u visini i jačini tona.



Slika 4. Marcus Fabius Quintilianus (35-100) phillwebb.net

O *actio* govori Kvintilijan u *Institutio oratoria*: „Glava kao vodeći član tela² ima odgovarajući značaj za način govora i gestikulaciju, ne samo u stvaranju jednog gracioznog spoljnog izgleda, već i u odražavanju onoga što mislimo. Da bi se postigao graciozan stav neophodno je glavu držati prirodno i uspravno, jer spuštanje daje utisak poniznosti, kada je zabačena unazad izražava aroganciju, nagnuta u stranu – slabost i iscrpljenost, dok kruto i ukočeno ukazuje na grub i primitivan temperament.” (*Institutio oratoria*, XI iii 68-69, translated by H. E. Butler, Loeb Classical Library, 1922). Kvintilijan dalje razvija teoriju o glasu. On razlikuje govornikov prirodan glas, koji zavisi od govornikove anatomije i aspekata glasa, koji pak zavise od voljnog nadzora govornika. Kada govori o glasovnom individualizmu, uzima u obzir tri aspekta: psihološku osobinu u glasu, fizičku individualnost u glasu i emocionalni aspekt glasa. I on govori o visini, koju treba menjati tokom govora; tempu, koji ne treba da bude ni prebrz ni prespor; jačini glasa, kao i o bitnim faktorima poput: disanja, držanja tela i zdravlja pojedinca. Disanje treba vežbati da bi izdisaj postao duži i jači i da bi mogao da podrži dobro postavljen glas. Svaki nepravilan položaj tela utiče na glas. Zatim, navodi da glas treba postaviti tako da se postigne ujednačenost u izlaganju, i to u ritmu, glasovima i glasnoći, a opet, glas treba menjati i prilagođavati prirodi predmeta o kojem se govori,

2 U antičkoj medicini pojam „član tela” označava organ ili organski sistem, pre nego, laički posmatrano, deo tela. (*prim.aut.*)

kao i emocijama. Negovanjem glasa, odlike samog glasa se usavršavaju. *Kvintilijan* spominje i umor kao jedan od činilaca koji deluju štetno na glas, ali i na telo. Govornici teško mogu da štede glas od prekomerne upotrebe i naprezanja. Oni moraju da imaju zdrav, izdržljiv i snažan glas. Kako bi glas bio osnažen (u savremenom društvu se ova činjenica posebno odnosi na profesionalni glas), neophodno je steći i fizičku snagu, jer vežbanje jača grlo. Treba vežbati raspon od najnižeg do najvišeg tona. Uz to, neophodno je voditi i umeren, uredan, jednostavan život.

Prijatan glas je važniji od preglasnog, prepunog glasa, što je i danas važno za estetiku glasa. Grčka izreka kaže: „*Govor odaje način života svakog čoveka*”. Glas treba dovesti u pravo stanje, gde nema naglih promena u glasnoći, gde nema borbe sa promuklošću i zamorom, gde dah ne sme biti kratak, nego kondicioniran vežbama, kao i da sadrži sve ostale odlike koje čine estetiku glasa. Uporedo sa razvojem pedagogije glasa sticana su i saznanja o anatomiji glasovnog aparata. *Aristotel* je prvi proučavao anatomiju fonatornih organa. U II veku nove ere, najveći rimski lekar *Galen* (*Claudius Galenus*) prvi put upoređuje vokalni instrument sa duvačkim instrumentom. Opisuje hrskavice, mišiće, rekurentni nerv i grkljan kao izvor glasa i govora. Čak pominje i promuklost koja nastaje vikanjem.



Slika 5. Aristotel (384-322 p.n.e.)
bib-arch.org



Slika 6. C. Galenus (130-200)
alchemy-works.com

Arapski lekari baštine tekovine antičkih grčkih i rimskih lekara. *Rhases* (850-923) u knjizi iz kliničke medicine *Al-Hawi* daje detaljan opis glasovnih poremećaja, principe vokalne higijene i vokalne terapije. *Ibn Sina – Avicenna* (980-1037) u knjizi *Al Qanun* nastavlja *Rhasesovo* učenje proučavajući naročito anatomiju grkljana.



Slika 7. Rhazes
medcenter.com



Slika 8. Galen, Avicena i Hipokrat
sciencephoto.com

Iz srednjovekovnih katoličkih manastira sa početka 13. veka potiču najstariji sačuvani izvori o učenju pevanja na sistematičan način. Manastiri su u srednjem veku bili glavni centri intelektualnog života kako u svim drugim oblastima, tako i u proučavanju muzike, umetnosti i pevanju. Monasi *Johannes de Garlandia* i *Jerome de Moravia* su imali veliki uticaj na dalji razvoj pedagogije glasa, jer su razvili koncept vokalnih registara. Oni su razlikovali tri registra: grudni, grleni i registar glave (*pectoris*, *gutturis* i *capitis*), pri čemu, njihov registar glave više odgovara registru falseta kod savremenih pedagoga glasa. Osim ovoga, proučavanje glasa u manastirima je dovelo i do razvoja koncepta glasovne rezonance, glasovnih klasifikacija, držanja daha (apoda), diktije i drugih elemenata koji čine govor/pevanje. Narednih vekova je uticaj manastira na razvoj pedagogije glasa bio presudan. Tek u XV veku, sa procvatom renesanse, proučavanje pevanja se proširilo i izvan okrilja crkve zahvaljujući dvorovima bogatih mecena. Tako je dvor vojvode od Burgundije, koji je podržavao burgundsku i franko-flamansku školu, postao svetovni centar proučavanja pevanja i svih ostalih oblasti proučavanja muzike.

Uticaj crkve na ove škole je i dalje bio veoma jak, jer se pedagoški pristup i dalje zasnavao na konceptima iz manastirskog sistema, pa je tako katolička crkva prva popularisala kastrate (pevače) u XVI veku, što je dovelo do njihove velike popularnosti u baroknoj i klasičnoj operi. Papa Klement VIII je u XVI veku uveo *kastrato pevanje* koje je zamenilo ženske glasove u crkvenim horovima. Glas odraslih kastrata (*evnuha*) imao je odlike glasa odrasle ženske osobe u pogledu raspona i visine, ali zbog razlike u rezonantnim prostorima imao je i veću snagu i dužinu izdržavanja tona i specifičnu boju u odnosu na ženski glas. Grkljan kastrata je nešto veći od dečijeg, Adamova jabučica neznatno izražena, a dužina gласnica kraća nego kod ostalih muškaraca i iznosi oko 10mm. Kastrato pevač *Carlo Broschi* (1705-1782), poznat kao *Farinelli*, imao je raspon preko 3 oktave, od C (131 Hz) do d3 (1175 Hz). O njihovoj tehnici i kvalitetu pevanja

svedoči i zvučni zapis poslednjeg kastrato pevača *Morezija*. Vokalna pedagogija je tek s razvojem opere u XVII veku počela da se odvaja od učenja razvijenih u manastirskom sistemu, tako da se u ovom periodu veća pažnja posvećivala fiziologiji procesa pevanja, naročito njenim ključnim konceptima kao što su vokalni registri i rezonancija. U isto vreme, počeli su da se pojavljuju i značajni učitelji glasa kao što je, na primer, bio Đulio Kačini (*Giulio Caccini*).

Krajem XVII veka u Italiji je počeo da se razvija *Bel Canto* stil pevanja, koji je presudno uticao na razvoj opere i pedagogije glasa. Kompozitori i učitelji pevanja su u ovom periodu počeli da dodeljuju uloge pevačima po specifičnim tipovima glasa. Tek mnogo kasnije, tokom XIX veka, uobličile su se jasno definisane klasifikacije glasa, kao na primer *Fash* u Nemačkoj. U ovim sistemima pronalazimo i preciznije, opisne termine za klasifikaciju glasova, kao što su koloraturni i lirski soprani (*coloratura soprano i soprano lyrico*).

Današnji pedagozi glasa su savremeni nastavljači starih majstora glasa, koji su odigrali važnu ulogu u istoriji pedagogije glasa. Vežbe glasa su se oduvek prenosile preko učitelja, što je i danas u velikoj meri slučaj. One su zasnovane na preciznim metodičko-didaktičkim principima, ali i na individualnom pristupu koji je prilagođen potrebama vokalnih profesionalaca. Poznato je da gluma, isto kao i pevanje, zahteva veliki raspon različitih veština: čistotu i izražajnost glasa i govora, fizičku pripremljenost, govor tela, mimiku, emocionalnu izražajnost, upotrebu različitog akcenta, melodije, dijalekta, osećaj za prostor i scenu i drugo. Iskustva današnjih vokalnih pedagoga potvrđuju da bez naučno i praktično utemeljenih vežbi za glas ove veštine bi bilo teško steći, još teže održati.

Kvalitet glasa se, osim auditivnom percepcijom, može dokazati i zvučnom analizom, koja svoje domete duguje tehničkom razvoju merenja parametara glasa i mogućnosti posmatranja fizioloških i funkcionalnih dešavanja unutar vokalnog aparata.

Bruna Špiller u svojoj knjizi *Umjetnost pjevanja* (**Špiller, 1972**) daje sledeću **hronologiju** otkrića u oblasti anatomije i fiziologije fonatornog organa:

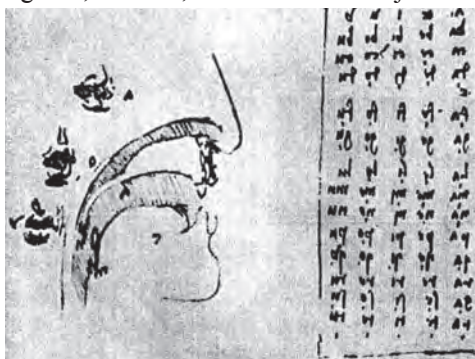
IV vek p. n. e - *Aristotel* prvi proučava anatomiju fonatornog organa.

II vek - najveći rimski lekar *Galen* prvi put upoređuje vokalni instrument sa duvačkim instrumentom.

XV vek - *Leonardo da Vinci* proučava govor, mimiku, akustiku i anatomiju.



Slika 9. *Leonardo da Vinci* (1452-1519)
sr.wikipedia.org



Slika 10. Crtež *L. da Vincija*

XVI vek – *Fabricius d'Aquapendente* ukazuje na važnost usno-ždrelne šupljine u kojoj glas „modulira“.

XVII vek – *Gessendi* – ističe važnost vazduha koji nadire iz pluća.



Slika 11. Srednjovekovna freska
sa Srednjeg istoka



Slika 12. *Morgagni* XVIII vek
media4.picsea

Morgagni – otkriva postojanje prostora između pravih i lažnih glasnica. U Francuskoj, polovinom XVIII veka počinje da se govori o dijafragmi koja se opušta i spušta pri udisaju, a zateže i podiže pri izdisaju; o rebrima – koja se pri udisaju šire, a pri izdisaju vraćaju u početnu poziciju; pluća i grudni koš, koji doziraju potrebni dah i stimulišu glasnice.



Slika 13. Manuel Garcia – autolaringoskopija - Atlas of laser voice surgery - str. 81

Godine 1847. Manuel Garsija sin (*Manuel Garcia J.* 1805-1906) prvi nas je približio fiziološkoj svesti i preciznijoj tehnici pevanja. U udžbeniku za pevanje *Traite complet de l'art du chant* primenio je naučni metod umesto empirijskog. Neumorno je ispitivao ljudsko grlo, i tako 1854. godine, metodom autolaringoskopije – pomoću dva ogledalca i snopa sunčeve svetlosti – posmatrao uživo odmicanje glasnica tokom disanja i njihovo primicanje tokom pevanja (*Atlas of laser voice surgery - str. 81.*) Tek je 1901. godine na laringološkom kongresu u Londonu dobio priznanje za svoj pronalazak. Ovu metodu su kasnije preuzeli lekari i ona i danas zauzima značajno mesto u otorinolaringologiji, ali i fonijatriji. Na ovaj način, veza između medicine i umetnosti iz antičkog perioda se, sa manje ili više dodirnih tačaka, nastavlja.

Godine 1833. *Plateau* postavlja principe stroboskopije, a *Ortel* unapređuje stroboskopiju.

Zaslugom *Tarneauda*, *Gutzmana* i *Luchsingera* pronađen je *stroboskop* – aparat pomoću kojeg se mogu posmatrati pokreti grkljana i ekstremno brzi pokreti glasnica za vreme fonacije, koji se inače ne mogu videti golim okom.

Godine 1870. *Helmholtz* vrši akustičku analizu vokala, ukazujući na dvostruko rezonantno područje.

Godine 1898. Začeci terapije glasa se mogu dovesti i u vezu sa osnivanjem prvog *Udruženje za širenje nauke za terapiju govornog i pevanog glasa* iz Drezdena.



Slika 14. Mathilde Marchesi (1821 – 1913)
mecosopran, učiteljica bel canto tehnike pevanja
en.wikipedia.org/wiki/Vocal_pedagogy



Slika 15. Sara Bernhardt
kao Hamlet 1880.
en.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt

Fonijatrija je relativno mlada naučna disciplina. Sam termin je skovan od dve reči iz grčkog jezika: *fonos*, što znači zvuk ili glas i *iatreia*, što znači lečenje. Britanski otorinolaringolog *Sir Morell Mackenzie* je bio prvi lekar koji je osamdesetih godina XIX veka za sebe govorio da je – *phoniatros*. Prva univerzitetska katedra fonijatrije osniva se u Berlinu 1905. na čelu sa *Gutzmannom* koji je proučavao fiziologiju i patologiju govora, pevanja i disanja i vokalnu terapiju. Imao je nekoliko svojih učenika koji su postavili temelje evropske fonijatrije. Među njima su *Seeman*, *Froeshels* i *Stern*. *Froeshels* uvodi pojam bolesnog glasa i pojam fonastenije. Kasnije u Nemačkoj ovu školu nastavlja *Biesalski* u Majncu. Fonijatrija se kasnije razvija i u Francuskoj, Španiji i Italiji. U Čehoslovačkoj osnove fonijatrije postavlja *Seeman* koji osniva Fonijatrijsku kliniku u Pragu 1922. Definicija fonijatrije potiče od *Seemana*, a utvrđena je na Prvom osnivačkom kongresu Unije evropskih fonijatara 1971. godine, koji je pod pokroviteljstvom prof. Dušana Cvejića i vođstvom evropskih fonijatara Sedlačkove i Bjesalskog održan u Beogradu. *Prema toj definiciji, fonijatrija je medicinska i naučna disciplina koja se bavi dijagnostikom, terapijom, zaštitom i istraživanjem iz oblasti patologije glasa i govora.* Uprkos nastojanjima da fonijatrija bude svedena na „servis“ otorinolaringologije, ona danas predstavlja oblast nauke i medicine multidisciplinarnog karaktera koja, i pored toga što je uža specijalnost otorinolaringologije, široko zalazi u sve aspekte ljudske komunikacije i mnoge srodne oblasti, kao što su logopedija, lingvistika, psihologija, pedagogija, neurologija, psihijatrija, pedijatrija, fizika i akustika, vokalna pedagogija i slično. Zbog toga se može reći da se fonijatrija, u najširem smislu, bavi poremećajima komunikacije, te je stoga nazivaju i medicinskom komunikologijom.

Fonijatar *Torndorf* je 1925. godine stroboskopom dokazao da se glasnice tokom vibracionog ciklusa primiču i odmiču jedna od druge.

Godine 1940. *Farnsworth* prikazuje vibracije glasnica ultrabrzom kamerom.

Godine 1950. Francuski fizičar i fonetičar *Raoul Husson* je dokazao da broj treptaja glasnica u sekundi zavisi od komande koja dolazi iz centralnog nervnog sistema (mozga), nadražujući vokalni mišić na pokretanja (vibracije), dok dah služi kao podrška kretanju glasnica i kao masa preko koje se šire zvučni talasi. On takođe napominje da se mišićna vlakna vokalnog mišića različito stežu prilikom proizvodnje različitih tonskih visina, tako da svako novo stezanje zahteva promenu unutar nervnog sistema koji nadražuje glasnice (<http://www.ux1.eiu.edu/~cfmah/voice/Theories.htm>).

Godine 1951. godine su vršena ispitivanja u Parizu (Sorboni), gde su dokazali da je nerv koji oživljava glasnice, i čiji je izvor u moždanom centru, od primarne važnosti za proizvodnju zvuka, dok je vazдушna struja od sekundarnog značaja.

Godine 1958. *Van den Berg* postavlja temelje kombinovane aerodinamičko-mioelastične teorije fonacije koja ukazuje da se izdisajnom vazduhu tokom produkcije glasa suprotstavlja elastičnost glasnica. Kada je pritisak vazduha dovoljno jak, glasnice se odmiču, a posle prolaska vazduha, glasnice se vraćaju u prvobitni položaj, tako da se glasnice naizmenično odmiču i primiču, što dovodi do vibracije glasnica.

Sedamdesetih godina XX veka Dušan Cvejić osniva Fonijatrijsko odeljenje u Beogradu. Njegovo opredeljenje za fonijatriju i proučavanje glasa, posebno pevanog, može se dovesti i u vezu sa njegovim zanimanjem operskog tenora, ali i saradnjom sa suprugom, operском primadonom i muzičkim pedagogom, Biserkom Cvejić (**Cvejić D., Cvejić B., Umetnost pevanja 1994**). Dobitnik je prestižne *Gutzmanove* nagrade.

Razvoj fonijatrije u Beogradu nastavljaju Milutinović, Stanković, Vukašinović. Takođe, u Beogradu subspecijalizira fonijatriju Jasmina Stojanović koja će rad nastaviti u Kragujevcu. Profesor Dušan Cvejić je inicirao i razvoj fonijatrije u Novom Sadu. Njegovom zaslugom, dr (kasnije i profesor) Živko Majdevac upoznaje Evu Sedlačkovu, *Seemanovu* učenicu, i dobija mogućnost da u dva navrata boravi na praškoj Fonijatrijskoj klinici. Tako su dostignuća češke fonijatrije preneti u Novi Sad. Prvi stroboskop je nabavljen 1966. godine, a do danas je u upotrebi ostao Timkeov stroboskop koji je nabavljen nešto kasnije. Od 1986. koristi se i digitalni sonagraf za akustičku analizu glasa. Profesor Majdevac je operacije glasnica pod mikroskopom uveo u rutinski rad na ORL klinici u Novom Sadu, prenoseći metode rada Klajnsasera iz Nemačke. Bavio se klasifikacijom, dijagnostikom i terapijom različitih tipova disfonija i govornih poremećaja i organizovao timski rad u saradnji sa logopedima. Doktorsku disertaciju iz oblasti profesionalnog glasa objavio je 1976. godine (**Ž. Majdevac, Ljudski glas pod uticajem profesijske opterećenosti govorom**). Od odlaska profesora Majdevca u penziju 1993. godine, Fonijatrijski odsek u Novom Sadu vodi asistent, a kasnije docent dr

Gordana Mumović. Na skupu *ORL nedelja* novembra 2000. godine, prvi put u Srbiji je predstavljena kompjuterska analiza glasa (Mumović), a 26. marta 2002. u Novom Sadu je urađena prva videostroboskopija (Mumović). Vojvođanska fonijatrija dobija i drugog fonijatra, docenta Slobodana Mitrovića, a 2011. godine i trećeg (u Novom Sadu dr Vera Beljin završava subspecijalizaciju za KBC Vršac).

Godine 1974. *Hirano* i *Kakita* postavljaju *cover-body* (pokrov-telo) teoriju fonacije. Po toj teoriji postoji histološka prilagođenost građe glasnice vibraciji glasnice. Dva površinska sloja čine pokrov glasnice koji uslovljava vertikalni pokret i kao rukav oko ruke kreće se iznad tela glasnice (tetiva i mišić) koje uslovljava horizontalne pokrete tokom vibracije glasnice. Vibracioni ciklus je složen i trodimenzionalni i višeslojni pokret koji se sastoji iz otvorene i zatvorene faze. Zatvorena faza podrazumeva da se obe glasnice svojim rubom međusobno dodiruju. Otvorena faza se sastoji iz dve podfaze: podfaze otvaranja i podfaze zatvaranja.

Najnoviji radovi *Milera* i *Sundberga* daju značajan doprinos naučnim i praktičnim aspektima vokalne pedagogije. I pored brojnih otkrića ni do danas nisu u potpunosti objašnjeni mehanizmi produkcije glasa i govora, kao što nisu objašnjene ni umetničke promene i usavršavanje glasa, niti odnos i sadejstvo između urođenog i stečenog. Pred medicinom i umetnošću stoje još uvek brojna otvorena pitanja. Možda čoveku i nije dato da ih u ovome trenutku spozna. Možda čovekovo uplitanje u prirodne mehanizme može biti i štetno. Na sva ta pitanja će samo vreme doneti odgovore.

Rezime

Pedagogija glasa svoje početke vuče iz vremena utemeljenja organizovanih religija. U antičkom periodu pedagogija glasa i scenskog nastupa je bila veoma cenjena i podrazumevala je vežbe pravilnog formiranja jačine, visine i boje glasa, tempa i intonacije govora kao i pratećeg gesta. Smatralo se da se učenjem glas može poboljšati a negom tokom čitave profesionalne karijere može sačuvati. Najpoznatiji govornici i edukatori vokalne tehnike antičkog perioda su bili: Demosten, Ciceron, Kras i Kvintilijan. Današnji pedagozi glasa su nastavljajući učitelja pevanja i edukatora glasa, manastirskih učitelja pevanja, *bel canto* tehnike pevanja i savremene tehnike glasa u edukaciji profesionalnih glumaca. Razumevanju funkcije glasa i govora doprineo je i razvoj nauke, tehnologije i medicine, a posebno subspecijalnosti koja se bavi proučavanjem glasa i govora – fonijatrije.

SUMMARY

The pedagogy of voice has its roots in the times of formation of organised religions. In Ancient period the pedagogy of voice and stage appearance was appreciated and it consisted of exercises for correct forming of the volume, pitch and timbre of the voice, as well as of tempo, speech intonation and accompanying gesture. It was believed that

by learning the voice can be improved and preserved by careful nurturing during the entire professional career. The most famous orators and educators of vocal technique in the ancient period were: Demosthenes, Cicero, Crassus and Quintilian. Today's vocal pedagogues are the successors of singing teachers and voice educators, monastery singing teachers, *bel canto* technique and modern vocal techniques used in education of professional actors. What has contributed to understanding of voice functions is the development of science, technology and medicine, especially the subspecialty which studies voice and speech – phoniatry.

Literatura:

Benninger SM., *The professional voice*, The Journal of Laryngology @ Otology 2010.

Beri S., *Glas i glumac*, Beograd 2008.

Bernar S., (1923) *Umetnost teatra*, Prometej, Novi Sad 1998.

Berry C., *The Body in the Voice*, American Theatre 2010, 34-36, 121-122.

Caruso E. i Tetrzzini L., *Umetnost pevanja*, Beograd 2006.

Chow L., *The Actor's Voice*, Cineaste, 2006, 33-35.

Cvejić N., *Savremeni Belkanto*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1980.

Cvejić D. – Kosanović M., *Fonijatrija* (I deo), Glas, Beograd 1982.

Cvejić D. – Cvejić B., *Umetnost pevanja*, Mikro knjiga, Beograd 1994.

Garsija M. mlađi, *Garsijina škola* (I deo), Kompletna rasprava o pevačkom umeću, Beograd 2002.

Garsija M. mlađi, *Garsijina škola* (II deo), Kompletna rasprava o pevačkom umeću, Beograd 2003.

Grujić – Erenrajh Lj., *Glasovno obrazovanje glumca*, Beograd 1985.

<http://www.online-literature.com/caesar/gallicwar/6/> Julius Caesar, *The Gallic Wars* (Book VI, section XIV)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Vates> (O Galskim redovima)

Lehmann L., *Moja umetnost pevanja*, Beograd 2004.

Lhotka – Kalinski I., *Umjetnost pjevanja*, Školska knjiga, Zagreb 1975.

Majdevac Ž., *Ljudski glas pod uticajem profesijske opterećenosti govorom* (doktorska disertacija). Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, Medicinski fakultet; 1976.

Siculus D., *The Barddas of Iolo Morganwg*, Vol. I., ed. by J. Williams Ab Ithel, [1862], at [sacred-texts.com](http://www.sacred-texts.com) / Diodorus Siculus, B.C. 44. <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/bim1/bim1006.htm> /

Špiler B., *Umjetnost solo-pevanja*, Sarajevo 1972.

Varošaneć-Škarić G., *Fonetska njega glasa*, Zagreb 2010.

Manojlo Maravić

Video-igre u obrazovnom procesu

UDC 004,9
UDC 316, 7: [004, 42; 794

Apstrakt:

Igranje video-igara se uglavnom smatra pukom zabavom, ali su danas one prepoznate i kao medij sa velikim obrazovnim potencijalom. Vidljivo je shvatanje da živimo u vremenu dominacije ekranske slike nad štampanim medijem knjige, pa bi tako i obrazovanje trebalo da se prilagodi toj tendenciji. Ideja *edutainment*a, odnosno “činjenja učenja zabavnim” pokušava da nekako maskira učenje kroz zabavu. Ideja *edutainment*a je utopijska u smislu vizionarstva o pripremanju dece za budućnost, gde se pod pismenošću podrazumeva sposobnost multimodalne obrade teksta (čitanja pisma i slike). Džejms Pol Dži i Mark Prenski spadaju u red entuzijasta kada se govori o obrazovnom potencijalu video-igara i obojica se zalažu za neku vrstu tehnološkog determinizma. Neophodno je ponuditi kritičku analizu koncepcija koje se zalažu za uvođenje video-igara u nastavu.

Ključne reči: video-igre, obrazovanje, pedagogija, *edutainment*, fenomenologija, politika

Ideja o vezi obrazovanja i igre je veoma stara. Tako je još Platon u svojoj *Republici* predlagao filozofsku igru (*paidia*) kroz formu dijaloga kao pogodno pedagoško sredstvo u obrazovanju (*paideia*) građanstva za obavljanje liderskih funkcija u polisu. Kasnije, u vreme prosvetiteljstva, kod Rusoa, Kanta i Loka, igra postaje vaspitno sredstvo i okvir koji bi trebao da pomogne “prirodno” oslobađanje i disciplinovanje dece. Psiholozi danas smatraju da je dečja igra važan medij, pomoću kojeg ona uče o svetu koji ih okružuje. Analogno sa prethodnim idejama o korisnosti igre, jedno od velikih obećanja video-igara je njihov mogući doprinos u obrazovanju. Uključivanje video-igara u

obrazovanje izgleda kao konačno ostvarenje sna iz prošlog veka o “svetom trojstvu”¹, kojeg čine: informacije, obrazovanje i zabava. Neophodno je ponuditi kritičku analizu koncepcija koje se zalažu za uvođenje video-igara u nastavu i rasvetliti njihove fenomenološke i političke aspekte.

Eduainment i kritika

Često se tvrdi da je prvi susret većine ljudi s kompjuterima odvija preko igranja video-igara. Danas je postalo gotovo zdravorazumski reći da “pismenost 21. veka” čini poznavanje računara i rad na njima. Prema stavovima nekih autora, savremeni koncept pismenosti obuhvata širi obim od „tradicionalnih veština čitanja i pisanja”². Vidljivo je shvatanje da živimo u vremenu dominacije ekranske slike nad štampanim medijem knjige, pa bi tako i obrazovanje trebalo da se prilagodi toj tendenciji. Značaj i prednost slike u odnosu na pismo u kognitivnom razvoju ljudi, među prvima je primetio Maršal Mekluan. Prema njegovoj čuvenoj frazi „medijum je poruka“, društva zasnovana na pisanoj kulturi razmišljaju na spor i linearan način, dok ona zasnovana na vizuelnoj kulturi razmišljaju na nelinearan i višestruko povezan način.³ Linearno mišljenje i obrada informacija je još uvek dominantno u školama, ali je u današnjim uslovima digitalnih tehnologija ovaj način prilično zastareo.

Igranje video-igara se uglavnom smatra pukom zabavom, ali su danas one prepoznate i kao medij s velikim obrazovnim potencijalom, jer zahtevaju od igrača manipulaciju kompjuterskom slikom. Njihova velika popularnost je zainteresovala istraživače procesa učenja i kognicije. S obzirom da su video-igre u fokusu javnosti, pre svega, kao opasne igračke koje podstiču nasilje, javlja se veliki broj istraživača video-igara koji pokušava da ospori tu tezu i da im pripiše obrazovni potencijal. Pitanje koje ih je zanimalo jeste: da li video-igre mogu da olakšaju i poboljšaju proces učenja? Odgovori na to pitanje se kreću od velikog entuzijazma do gorkog skepticizma. Entuzijazam počiva uglavnom na staroj tezi da deca, ali i životinje, kroz igru usvajaju važna znanja i veštine potrebne za život u odraslom dobu, a prednost video-igara je, prema ovom shvatanju, u pružanju mogućnosti učenja kroz akciju u interaktivnom okruženju. Tradicionalni načini učenja su kritikovani zbog naglaska na memorisanju činjenica i nedostatka praktičnog razumevanja naučnih procesa i upotrebe znanja. Video-igre bi, prema tome, trebale da zamene “dosadne” knjige i udžbenike, da eliminišu pasivni metod u “skill-and-drill” kontekstu

1 Brigs, Asa i Berk, Piter, *Društvena istorija medija*, Clio, Beograd 2006, 257.

2 Videti Kathy Sanford, Leanna Madill, *Recognizing New Literacies: Teachers and Students Negotiating the Creation of Video Games in School*, <http://www.digra.org/dl/db/07312.39219.pdf> (25.7.2010).

3 Prema Aleksander, Viktorija D., *Sociologija umetnosti*, Clio, Beograd 2007, 412.

i na taj način da promovišu aktivno učenje kroz praksu. Sa druge strane, skeptici polaze od stereotipne slike o devijantnom i otuđenom ponašanju igrača video-igara.

U poslednjih trideset godina javlja se veliki broj *edutainment*⁴ programa, ali sa delimičnim uspehom. Ideja *edutaimenta* je utopijska u smislu vizionarstva o pripremanju dece za budućnost, gde se pod pismenošću podrazumeva sposobnost multimodalne obrade teksta (čitavanja pisma i slike). Video-igre kao tekst kombinovan od reči, slike, pokreta, zvuka i taktilnih stimulusa predstavljaju vrhunac multimodalnosti. Od devedesetih godina se javlja još jedan pojam, u kontekstu povezivanja elektronske tehnologije i obrazovanja, a to je *serious games*, čija je podvrsta *edutainment*. *Serious games* je predstavljao pokušaj da se iskoristi rast broja PC računara u školama i domovima u poslednjoj deceniji dvadesetog veka u Americi. Dok se pod konceptom *edutaimenta*, uglavnom, podrazumeva obrazovanje mlađe dece, *serious games* je širi pojam i uključuje različite obrazovne aspekte (učenje, trening i informisanje) za sve uzraste.⁵

Ideja *edutaimenta*, odnosno "činjenja učenja zabavnim" pokušava da nekako maskira učenje kroz zabavu. Motivisati učenike u obrazovnom procesu jedan je od najvažnijih pedagoških ciljeva, a jačanje motivacije se navodi kao velika prednost uvođenja igara u nastavu jer se podrazumeva da deca rado prihvataju učenje postavljeno u kontekst igre. Prema tome, obrazovne video-igre bi trebale da pruže podsticaj u ovom procesu. Ovaj koncept nije prošao bez kritike jer podrazumeva premisu da deca ne uživaju u učenju, da je učenje aktivnost od koje ona zaziru i da se u učenju može uživati samo kada deca nisu svesna da usvajaju znanja. Naprotiv, brojna istraživanja iznose dokaze da veliki broj dece ipak uživa u učenju, kada osećaju da je to što uče relevantno za njihov napredak.⁶

Najčešća teza kojom se opravdava ideja *edutaimenta* jeste da se učenje u *digitalnom dobu* treba prilagoditi deci koja odrastaju uz igru i provode slobodno vreme na kompjuterima. Na tom mestu se vidi prožimanje tehnologije, obrazovanja, slobodnog vremena, a ne treba zaboraviti, i potrošačkih vrednosti. U tom kontekstu je interesantno zapažanje Suzan de Kastel i Meri Brajson (Suzanne de Castell and Mary Bryson): „Često se tvrdi da su obrazovanje i industrija okrenuti ka veoma različitim, često suprotnim ciljevima. Međutim, ova tvrdnja nije više lako održiva. Kako obrazovanje postaje sve više tržišno orijentisano, škola se više približila ciljevima i praksama potrošačkog društva.“⁷

4 *Edutainment* je kovanica od engleskih reči *education* (obrazovanje) i *entertainment* (zabava).

5 Michael, David and Chen, Sande, *Serious Games: Games That Educate, Train, and Inform*, Thomson Course Technology PTR, Boston 2006, XV.

6 Kirriemuir, John (et al.), „Literature Review in Games and Learning”

www.futurelab.org.uk/resources/documents/lit_reviews/Games_Review.pdf (25.7.2010).

7 De Castell, Suzanne and Bryson, Mary, „Retooling Play: Dystopia, Dysphoria, and Difference“ iz Cassell, Justine and Jenkins, Henry (eds.), *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*, The MIT Press- Cambridge, Massachusetts-London, England 1998, 238.

Ovakve ideje se poklapaju sa Liotarovim razmišljanjima iznetim u *Postmodernom stanju*, u kojem je on predvideo da će današnje obrazovanje napustiti ideju o formiranju karaktera kod omladine u cilju zadovoljavanja želja kreiranih od strane tržišta i ispunjavanja tržišnih interesa.⁸ Ka tim ciljevima se kreću i teorije o obrazovnim video-igrama humanističkih teoretičara, od kojih su najistaknutiji pobornici *edutainmenta* Džejms Pol Dži (James Paul Gee) i Mark Prenski (Marc Prensky).

Džijeve dobre igre

Lingvista Džejms Pol Dži izneo je jednu od najutjecajnijih i najrazrađenijih teorija o obrazovnom potencijalu video-igara. Rukovodeći se stavom da škola nije jedino mesto gde se odvija proces učenja, autor izlaže novu teoriju obrazovanja koja bi odgovarala savremenom visokotehnološkom kontekstu. Teorijski okvir pronalazi u teoriji situirane kognicije (*situated cognition*), novih studija pismenosti (*New Literacy Studies*) i konekcionizma (*connectionism*).⁹ Važno je naglasiti da njegova namera nije da nudi argumente uvođenja video igara u nastavu, već da pronađe principe u *dobrim video igrama* koje je moguće primeniti u obrazovnim procesima. Drugim rečima, interesovanja Džija nadilaze polje obrazovnih video-igara, tako da njega zanima kako bilo koja (komercijalna) *dobra* video igra može poslužiti kao kontekst za učenje. On u tome polazi od stava da *dobre* video-igre govore o važnosti zadovoljstva, motivacije, emocionalnog angažovanja, kolaboracije i participacije za procese mišljenja i učenja. Dži iznosi i brojne principe dobrih video-igara: interaktivnost, prilagođavanje, prijatna frustriranost i druge, a jedan od principa učenja, koji su ugrađeni u *dobre* video-igre, jeste postavljen na fenomenološki način i blizak je ideji telesnih ekstenzija. Dži ovaj princip bazira kognitivnim istraživanjima koja su pokazala da su kod ljudi percepcija i akcija međusobno povezani. Primere pronalazi u upravljanju robotima na daljinu i manipulacijama avatarima u video-igrama, gde, tom prilikom, ljudi imaju osećaj da se njihovi umovi i tela protežu u novi prostor. Na taj način, igrači se lakše identifikuju s virtuelnim karakterima i snažno su motivisani da se posvete rešavanju problema u virtuelnom svetu. Ovaj princip bi se mogao primeniti u obrazovanju gde bi učenici učili kako da razmišljaju, deluju i manipulišu instrumentima u svetu određene profesionalne prakse ili semiotičkog domena.

Video-igre su semiotički domen koji podrazumeva dva aspekta. Prvi je interni i odnosi se na sadržaj video-igre, a drugi je eksterni i odnosi se na skup društvenih praksi (magazini, internet forumi). Oba aspekta su međusobno zavisna, jer se sadržaj kre-

⁸ Ibid, 252.

⁹ Ukratko, situirana kognicija se bazira na stavu da je mišljenje vezano za telesno iskustvo u svetu. Nove studije pismenosti tvrde da pisanje i čitanje nisu samo mentalna dostignuća, već i društvena i kulturna praksa sa ekonomskim, istorijskim i političkim implikacijama, a konekcionizam naglašava ljudsku sposobnost prepoznavanja obrazaca vezanih za životna iskustva.

ra kroz društvenu interakciju. *Aktivno učenje* u semiotičkom domenu podrazumeva: doživljaj sveta na novi način, formiranje novih društvenih grupacija, pripremanje za buduća učenja i rešavanja problema. Pored aktivnog učenja, Dži ističe i *kritičko učenje*, a to znači da učenik treba da razmišlja o domenu na meta nivou kao o kompleksnom sistemu povezanih delova, odnosno kao o konstruisanom prostoru, koji uključuje određene norme, vrednosti i načine mišljenja. Po njegovom mišljenju, igranje video-igara na aktivan i kritički način nije za igrače gubljenje vremena, jer: „Oni postavljaju značenje u multimodalni prostor kroz utelovljena iskustva da bi rešili probleme i razmislili o složenostima dizajna imaginarnih svetova kao i dizajna i stvarnih i imaginarnih društvenih odnosa i identiteta u savremenom svetu.“¹⁰

Dži kao važan elemenat u procesu učenja izdvaja preuzimanje identiteta vezanog za semiotički domen. Kada je reč o video-igramama on tu razlikuje tri vrste identiteta: *virtuelni* (avatar), *realni* (igrač) i *projektivni* (interakcija prethodna dva). Te tri identitetske matrice su važne kada je reč o učenju. Tako deca kada uče o nekim naučnim oblastima treba da preuzmu i elemente virtuelnih identiteta naučnog radnika, odnosno da usvoje specifičan način naučnog mišljenja, rešavanja problema i aktivnosti. Učenici u prihvatanju virtuelnog identiteta naučnika moraju da projektuju i sopstvene vrednosti, želje i ciljeve da bi ga doživeli kao sopstveni projekat koji bi trebao da prevaziđe ograničenja njihovog realnog i virtuelnog identiteta. Na taj način oni dodaju virtuelnom identitetu naučnika sopstvene specifičnosti da bi ga doživeli kao realnog. Ipak, on smatra da samo davanje mogućnosti korišćenja tehnologije mladima nije dovoljno i da je, kao što je to slučaj sa knjigama, neophodno mentorstvo odraslih i razrađen sistem učenja, ali mentorstvo nastavnika svodi na ulogu medijatora u vođenju i produbljivanju interakcije učenika sa igrom.

Ovaj autor se pridružuje kritičarima kartezijanske podele i kritikuje tradicionalni pogled na učenje koji stavlja naglasak na um, a ne na telo. Umesto učenja po principima apstraktnog i logičkog mišljenja, zalaže se za učenje, mišljenje i rešavanje problema koje bi trebalo da povezuje nove situacije sa prethodnim konkretnim, utelovljenim¹¹ iskustvima sveta. Razlike video-igara u odnosu na narative u knjigama ili filmovima vidi u njihovoj mogućnosti kreiranja motivacionih „utelovljenih priča“. Značenja bilo kog artefakta ili objekta u ovim pričama su situirana u kontekstu specifičnih situacija i ona se otkrivaju kroz određene akcije igrača u virtuelnom svetu. Tako je svaki potencijalni znak oličen u objektu „poziv na utelovljenu akciju“ i svaki put, u različitim situacijama, menja se igračko iskustvo. Tako fenomenološki postavljen model smatra

10 Gee, James Paul, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, Palgrave Macmillan, New York, US 2007, 40.

11 Pod terminom *embodied* autor podrazumeva i um kao deo tela, a pod sintagmom *embodied experience in the world* podrazumeva percepcije, akcije i mentalne simulacije.

kao mnogo korisniji u procesu učenja, u odnosu na uobičajen školski sistem gde su značenja najčešće dekontekstualizovana i postavljena izvan materijalnih uslova i utevljenih akcija. To, donekle, odražava staru dilemu obrazovne politike između davanja prvenstva memorisanju i usvajanju informacija kroz govor ili kreiranja uranjajućeg (immersion) konteksta u kojem se odvija učenje. Prvi način se, najčešće, povezuje sa konzervativnim stavom, dok je drugi favorit liberalne politike. Liberalna pedagogija se zalaže za uranjanje dece u ispunjene (rich) aktivnosti i stavlja fokus na sopstvene ciljeve učenika. Problem sa ovim pristupom leži u tome što se tako skrivaju “pravila igre”, odnosno veštine, vrednosti i procene. Konzervativci se zalažu za pedagogiju, koja naglašava davanje potrebnih informacija učenicima i vežbanje činjeničnog znanja proverljivog na standardizovanim testovima. Ovde je problem što takvu vrstu znanja posle učenici teško primenjuju na rešavanje realnih problema. Umesto liberalnih i konzervativnih pedagogija Dži zastupa ideje *postprogresivne pedagogije* i kaže: „... takve pedagogije naglašavaju uranjanje u praksu (činjenje) a sve sa mnogo strukture koja se zasniva na dizajnu sistema učenja koje dovodi do ekspertske veštine, visoke stručnosti i sposobnosti za inovaciju. Ovi sistemi učenja podrazumevaju različite vrste uranjanja uz instrukcije koje se mogu naći u dobrom dizajnu video-igara.“¹²

U video-igrama, zahvaljujući “dobrom” dizajnu virtuelnih prostora, nejasna je granica između učenja i igranja, a igrači skoro da i ne primećuju proces učenja koji se odvija. Moć virtuelnog sveta igara se odražava u postavljanju kulturnih modela i socijalnih normi, a to je i jedan od najvažnijih zadataka obrazovne politike. Mišljenje i učenje su socijalno determinisani, a znanje se distribuira kroz mrežu društvenih veza u tehnološki sve razvijenijem svetu.¹³ Školski sistem obrazovanja nije organizovan u skladu sa ovim savremenim tendencijama umrežavanja znanja. Način na koji igrači video-igara razmenjuju znanje je dobar primer korišćenja moći koji pruža umreženost. Nemogućnost da individualno reše probleme u igranju ih ne obeshrabruje jer mogu da potraže pomoć preko interneta, gde postoje brojni sajtovi sa “cheat” kodovima, “walkthroughs”¹⁴ i drugim rešenjima problema. Prema tome, učenje u savremenom svetu ne treba da se oslanja samo na trud izolovanog individualca, već i na moćnu društvenu mrežu znanja. To je, ujedno, i zahtev *novog kapitalizma*, baziranog na diverzitetu znanja, koji traži radnike sa raznovrsnim veštinama u uslovima česte promene posla. Prema Džiju, video-igre podstiču proaktivno i kritičko učenje koje je potrebno radnicima u novim uslovima rada. Ne treba zaboraviti da ne postoji istinsko učenje bez neke ideologije, jer je usvajanje

12 Gee, James Paul, *Good Video Games + Good Learning: Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*, Peter Lang Publishing, New York 2007, 167.

13 Gee, James Paul, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, Palgrave Macmillan, New York, US 2007, 197.

14 Ovim terminom se označavaju ponuđene liste rešavanja određenih zagonetki i drugih problema u igrama, kako bi igrač što lakše stigao do cilja.

nje određenih vrednosti i pogleda na svet usko povezano sa iskustvima koja konstituišu svaki domen znanja.¹⁵ On ovde misli na vrednosne kategorije različitih profesija, ali ne spominje implementaciju potrošačkih vrednosti koje sa sobom nose video-igre kao industrijski proizvodi.

Dži veoma vešto u konstrukciji svoje pedagoške teorije koristi fenomenološke koncepte uranjanja, teleprisustva i telesnih ekstenzija, kao i antikartezijansku ideju legitimiteta tela kao mesta saznanja, u kombinaciji sa diskurzivnim aspektima semiotičkih domena i njihovih društvenih, kulturnih i profesionalnih vrednosti. Dok Dži pokušava da u strukturi *dobrih*, na tržištu postojećih, video-igara i njihovih žanrova pronađe obrazovne principe nove *postprogresivne pedagogije*, Mark Prenski se zalaže za razvijanje novog žanra igara specijalizovanog za svrhu usvajanja znanja, kroz saradnju industrije zabave sa obrazovnim institucijama.

Prenskijevi “digitalni urođenici”

Mark Prenski oduševljeno prihvata ideju o video-igrama kao oruđu za učenje u novom digitalnom dobu. Ključni razlog za ovakvu novu upotrebu video-igara pronalazi u činjenici da su se učenici radikalno promenili i da je zato potrebno motivisati ih na nove načine.¹⁶ Prvi stav počiva na tezi da se današnji mladi u intelektualnom smislu veoma razlikuju od prethodnih generacija ili, kako kaže Prenski, oni imaju „veoma različite umove“. Drugi stav je baziran na premisi da kompjuterske igre omogućuju novi način motivacije današnjih đaka za učenje, a motivacija je jedan od najvažnijih problema u ovom procesu.

Obrazovni sistemi nisu kreirani na način koji bi bio prilagođen savremenom trenutku dominacije digitalnih tehnologija u društvu i kulturi. Digitalna tehnologija predstavlja diskontinuitet, i stoga se tradicionalne teorije obrazovanja teško mogu tome prilagoditi. Današnji đaci odrastaju okruženi mobilnim telefonima, kompjuterima, video-igrama i brojnim tehničkim napravama. Ovakva digitalna sredina uticala je na promenu „obrazaca mišljenja“ kod omladine, i to je razlog zašto mlade označava terminom “digitalni urođenici”, dok starije generacije, koje nisu rođene u digitalnom svetu, ali se njemu pokušavaju prilagoditi naziva “digitalnim emigrantima.” Odrastanje uz video-igre predstavlja glavni parametar distinkcije između te dve kategorije, igranje je uticalo na sposobnost *ubrzanog procesuiranja informacija* za koju tradicionalna nastava još nije spre-

15 Paul Gee, James, „Game-Like Learning: “An Example Of Situated Learning And Implications For Opportunity To Learn“, <http://www.academiccolab.org/resources/documents/Game-Like%20Learning.rev.pdf>, 17 (4.6.2010).

16 Videti tekst Prensky, Marc, „Computer Games and Learning: Digital Game-Based Learning“ iz Raessens, Joost and Goldstein, Jeffrey (eds.), *Handbook of Computer Game Studies*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts London, England 2005, 97.

mna. "Digitalni urođenici" su odrasli, obavljajući svakodnevne poslove i domaće zadatke uz slušanje vokmena ili gledanje televizije, a slično tome *paralelno procesuiranje* informacija je kognitivna sposobnost potrebna i za uspješno igranje većine video-igara. Takva simultana obrada informacija je nova prednost koju posjeduju učenici, ali ona nije iskorišćena u obrazovnom sistemu. Koristeći internet, deca su razvila „hipertekstualni um“¹⁷, što znači da ona preuzimaju informacije iz više izvora *nasumičnim* (random) *pristupom*. To, dalje, omogućava razvijanje sposobnosti stvaranja različitih veza i oslobađa od ograničenja linearnog mišljenja, oličenog u jedinstvenom, sukcesivnom putu. Za razliku od prethodnih generacija koji su na slike gledali kao na ilustracije pisanog teksta, "digitalni urođenici" gledaju na tekst kao nešto što bi trebalo da razjasni prethodno i prvobitno doživljenu sliku. Dakle, zahvaljujući medijima koji daju *prvenstvo slici*, kao što su televizija i video-igre, deca su razvila vizuelnu osjetljivost, odnosno „vizuelnu inteligenciju“¹⁸. Internet je doveo do *povezanosti* u kojoj ograničenja fizičke udaljenosti više nisu bitna, a današnja deca u potrazi za informacijama se najpre obraćaju upravo ovoj globalnoj mreži. Prema Prenskom, prednost te povezanosti u procesu, sticanju znanja je traganje za različitim i brojnim izvorima umesto na oslanjanje na jedan ili dva autoriteta. Međutim, problem koji ovde ne navodi jeste relevantnost takvih izvora, odnosno njihov stepen pouzdanosti. Sledeću generacijsku razliku između *aktivnog*, koje je karakteristika mlađe generacije, i *pasivnog učenja*, karakterističnog za starije, Prenski ističe kroz interesantan primer. Naime, kada se "digitalni emigranti" susretnu sa softverom, čije funkcije treba da savladaju, onda oni prvo najčešće pročitaju uputstvo, dok mladi tako ne postupaju, već klikajući posvuda kursorom, očekuju od dobrog programa, poput načina na koji to čine video-igre, da ih nauči postupcima korišćenja kroz samu upotrebu. Video-igre i kompjuter su decu navikli na relativno brz fidbek, odnosno odgovor na njihovu akciju. Brza *isplativosti* njihovog truda umesto strpljivosti, iako to Prenski ne navodi, može se posmatrati kao ograničenje, jer se brzina interakcije u društvenim odnosima ipak ne može približiti brzini kompjutera.

U današnjem procesu obrazovanja motivacija se najčešće bazira na spoljašnjoj evaluaciji, odnosno ocenjivanju. Za razliku od toga, video-igre su privlačne ne samo zbog krajnjeg ishoda, već, upravo, zbog samog procesa igranja. Prenski nudi nekoliko motivacionih elemenata video-igara, a neki od njih su: zabava, pravila, ciljevi, adaptivnost, interaktivnost i drugi. Jedan od najvažnijih potencijala video-igara za učenje je motivacija učenika kroz zabavu. On zabavu izdvaja kao najvažniji motivacioni faktor, jer omogućava relaksiranje i prihvatanje učenja bez mnogo gorčine. Jedan od nivoa u

17 Prenski je ovaj pojam preuzeo od Winn, Wiliam, Prensky, Marc, „Computer Games and Learning: Digital Game-Based Learning“ iz Raessens, Joost and Goldstein, Jeffrey (eds.), *Handbook of Computer Game Studies*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts London, England 2005, 99.

18 Ovaj termin Prenski preuzima od Grinfilda (Greenfield) (1984).

okviru kojih se proces učenja odvija Prenski naziva *gde* nivo, a odnosi se na kreiranje uranjajućeg prostora igre, kao mesta gde se učenje odvija gotovo „nesvesno“. Kreiranje uranjajućih situacija ne predstavlja novost u obrazovanju, ali se ono, zahvaljujući sve naprednijoj tehnologiji video-igara, poboljšanju u procesuiranju grafike zvuka i taktilnih stimulusa može znatno unaprediti.

Prenski je ukazao na probleme u dizajniranju igara kao sredstava za učenje, a jedan od najistaknutijih, zbog kojih koncept *edutainment* ima samo delimične rezultate, odnosi se na to da većina igara pod ovom oznakom, iz perspektive dizajnera video-igara uopšte nisu igre, već softveri sa problemima, koji ako se uspešno reše donose nagradu u vidu neke animacije. Najvažniji element zabave u samom igranju je često izostavljen, pa se zato u dizajniranju obrazovnih igara treba ravnopravno uzimati u obzir i gejملهj i sadržaj učenja. Prema Prenskom, bez obzira na probleme, budućnost učenja baziranog na digitalnim igrama je svetla. Njegov optimizam proizlazi iz veoma jednostavnog razloga. Za dvadesetak godina će ceo obrazovni sistem od đaka i profesora, pa do administracije, činiti ljudi koji su igrali ili još uvek igraju video-igre. Prema tome, on kao prepreku uvođenja video-igara u nastavu pronalazi u generacijskoj razlici. Optimizam Marka Prenskog bazira se na tehnološkom determinizmu koji se možda najbolje ogleda u ovoj rečenici: „Učenje bazirano na digitalnim igrama je poput industrije automobila 1890, aviona 1910, i kompjutera 1950. Stoga će vizionari, sa mnogo izgleda, biti u mogućnosti da do detalja objasne fenomen koji tek počinje.“¹⁹

On ovim želi da naglasi ekonomski argument u spajanju industrija zabave i obrazovanja kroz učenje bazirano na video-igramama. Tako da, za njega, postoje dva ključna razloga za spajanje zabave i obrazovanja, a to su: poboljšanje obrazovanja i profitabilnost. Šta je za Prenskog značajnije možda govori poslednja rečenica njegovog teksta, koju je posebno naglasio gde kaže da je unapređenje učenja „nešto za šta ljudi žele da daju, i za šta će dati, novac“.²⁰ Tako pravljenje relacije između nove generacije mladih i nove generacije tehnologije ili novog digitalnog doba opravdava tezu da su mladi glavni nosioci konzumerizma popularne kulture jer se tehnologija ne javlja u neutralnom društvenom kontekstu. Ako se uzmu u obzir Prenskijevi stavovi o generacijskom jazu između “digitalnih emigranata” i “digitalnih urođenika”, vidi se da značenja “digitalne podele”, koja su se uglavnom odnosila na proces nevidljivosti učešća podređenih društvenih grupa (rodnih, klasnih i rasnih) u novim tehnologijama, mogu obuhvatiti i podelu po generacijskom principu, s tim da razlika u dostupnosti tehnologije ovde postaje razlika u iskustvu sa njenim korišćenjem od strane mladih rođenih sa računarskom tehnologijom i starih, čije je iskustvo znatno drugačije.

19 Ibid, 120, 121.

20 Ibid, 121.

Dži i Prenski spadaju u red entuzijasta kada se govori o obrazovnom potencijalu video-igara i obojica se zalažu za neku vrstu *tehnološkog determinizma*. Oba autora ističu pretpostavku da se *digitalna generacija* najbolje izražava kroz sliku i da doživljaj uranjanja ima ključnu ulogu u procesima učenja i prenošenju znanja. Infotejnmment, edutejnmment i ostali “tejnmenti” predstavljaju tendenciju uzdizanja zabave kao ključnog motivacionog faktora u informisanju i obrazovanju. Danas je o zabavi postalo nemoguće govoriti bez osvrta na njen ekonomski kontekst u industrijama zabave. Tako se koncept obrazovnih video-igara, iako za industriju video-igara tu još uvek ne leži veliki profit, postavlja kao konačni argument u društvenoj i kulturnoj opravdanosti komercijalnih igara. Destabilizacija društvenih stereotipa o štetnosti video-igara, kao što to čine Dži i Prenski, i isticanje “pozitivnih” aspekata tog proizvoda se sjajno uklapa u interese krupnog kapitala u vremenu globalizma. Pored toga, interesantno je sadejstvo telesnog doživljaja uranjanja i potrošačke ideologije u kreiranju obrazovnih i drugih politika. U ovom slučaju, računarska tehnologija postaje nosilac nastavnih sredstava i preuzima funkcije arbitra, dok se uloga nastavnika svodi na ulogu medijatora, koji tako gubi svoju prvobitnu moć. Ideja o obrazovanju kroz uranjanje u praksu i identifikacija sa identitetskim obrascima društvenih uloga u pedagoškim i didaktičkim teorijama nije nova. Treba se setiti nemačkog teoretičara obrazovanja Georga Keršenštajnera (Georg Kerschensteiner) i njegovog koncepta *radne škole* (Arbeitsschule) sa početka 20. veka, ali dok se proces uranjanja kod njega odvija u fizičkim prostorima radionica, kuhinja, laboratorija i drugih radnih prostora, video-igre učenike postavljaju u nove uranjajuće, virtualne prostore.

Rezime:

Uključivanje video-igara u obrazovanje izgleda kao konačno ostvarenje sna iz prošlog veka o “svetom trojstvu”, kojeg čine: informacije, obrazovanje i zabava. U savremenom svetu dominira ekranska slika nad štampanim medijem, pa bi tako i obrazovanje trebalo da se prilagodi toj tendenciji. Lingvista Džejms Pol Dži izneo je jednu od najuticajnijih i najrazrađenijih teorija o obrazovnom potencijalu video-igara. Važno je naglasiti da njegova namera nije da nudi argumente uvođenja video igara u nastavu, već da pronade principe u *dobrim video igrama* koje je moguće primeniti u obrazovnim procesima. Mark Prenski oduševljeno prihvata ideju o video-igramama kao oruđu za učenje u novom digitalnom dobu. Ključni razlog za takvu novu upotrebu video-igara pronalazi u činjenici da su se učenici radikalno promenili i da je zato potrebno motivisati ih na nove načine. Oba autora ističu pretpostavku da se *digitalna generacija* najbolje izražava kroz sliku i da doživljaj uranjanja ima ključnu ulogu u procesima učenja i prenošenju znanja.

SUMMARY

Video games in the educational process

Incorporating video games in the education seems as a definite fulfilment of the last century dream about “holy trinity”, which comprises: information, education and entertainment. In modern era a screen image dominates print media, hence, education should adapt to the same tendency. Linguist James Paul Gee has proposed one of the most influential and developed theories of educational potential of video games. However, it is important to point out that his intention is not to give arguments for introducing video games into the school learning, but to identify principles in *good video games* which can be applicable in educational processes. Mark Prensky accepts enthusiastically the idea of video games as a tool for learning in the new digital era. The main rationale for this new application of video games, he finds in the fact that learners have radically changed and hence the need to motivate them in new ways. Both authors emphasise the premise that *the digital generation* expresses itself best through an image and that the experience of immersion has a key role in the learning and teaching processes.

Literatura:

1. Prensky, Marc, „Computer Games and Learning: Digital Game-Based Learning“ iz Raessens, Joost and Goldstein, Jeffrey (eds.), *Handbook of Computer Game Studies*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts London, England 2005.
2. Gee, James Paul, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, Palgrave Macmillan, New York, US 2007.
3. Gee, James Paul, *Good Video Games + Good Learning: Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*, Peter Lang Publishing, New York 2007.
4. De Castell, Suzanne and Bryson, Mary, „Retooling Play: Dystopia, Dysphoria, and Difference“ iz Cassell, Justine and Jenkins, Henry (eds.), *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*, The MIT Press- Cambridge, Massachusetts-London, England 1998.
5. Aleksander, Viktorija D., *Sociologija umetnosti*, Clio, Beograd 2007.
6. Michael, David and Chen, Sande, *Serious Games: Games That Educate, Train, and Inform*, Thomson Course Technology PTR, Boston 2006, XV.

Web adrese:

1. Kathy Sanford, Leanna Madill, „Recognizing New Literacies: Teachers and Students Negotiating the Creation of Video Games in School”, <http://www.digra.org/dl/db/07312.39219.pdf> (25.7.2010).
2. Kirriemuir, John (et al.), „Literature Review in Games and Learning” www.futurelab.org.uk/resources/documents/lit_reviews/Games_Review.pdf (25.7.2010).
3. Paul Gee, James, „Game-Like Learning: “An Example Of Situated Learning And Implications For Opportunity To Learn“, <http://www.academiccolab.org/resources/documents/Game-Like%20Learning.rev.pdf>, (4.6.2010).

Silard Antal

Osnivanje Televizije Novi Sad i prve godine rada (1970 - 1980)*

UDC 654, 197 (497, 113 Novi Sad) "1970/1980"

Okupljanje i školovanje stručnog kadra

Od početka kontinuiranog emitovanja pa do raspada Jugoslavije, televizijski program bio je zajednički jugoslovenski program, utemeljen na načelu da svaka televizijska stanica preuzima i programe drugih jugoslovenskih stanica. U programskim telima Jugoslovenske radio-televizije (JRT) utvrđivali su se: programska koncepcija, šema i raspored emisija. Zajednički program JRT od 1958. godine činile su televizije: Beograd, Zagreb i Ljubljana, a kasnije im se pridružuju televizije Sarajevo (1961), Skoplje (1964), Titograd (1964-1966), Novi Sad (1973, redovno emitovanje od 1975) i Priština (1974, redovno emitovanje od 1975). Po svom složenom sastavu i multikulturnom karakteru, taj program bio je osoben u svetu.

Televizija Beograd, još od šezdesetih godina emitovala informativne emisije na albanskom i mađarskom jeziku, a planiralo se i osnivanje pokrajinskih televizijskih centara u Novom Sadu i Prištini. Televizija Novi Sad počela je emitovanje programa 26. novembra 1975. godine, i to na pet jezika najbrojnijih nacionalnosti na području Pokrajine (mađarski, slovački, rusinski, rumunski i srpsko-hrvatski).

Televizija Novi Sad se u međunarodnu saradnju uključila od samog početka. Kao najmlađi član porodice Jugoslovenske radio-televizije, primljena je sa simpatijama i predusretljivošću. Najveću pomoć pružila je Radio-televizija Beograd, ali i Ljubljana i drugi. Ponekad su odnosi među televizijama (na primer s Beogradom) bili zategnuti, povodom konkretnih pitanja, ali saradnja nikad nije bila ugrožena ili prekinuta.

* (Uzorkovano poglavlje iz istoimenog doktorskog rada Silarda Antala)

Inače, u periodu 1971-1979. najznačajnije u razvoju Novosadske televizije, bilo je samo osnivanje Televizije, zatim utvrđivanje programske i kadrovske koncepcije, smanjenje prvih emisija, ulazak u jugoslovensku mrežu, prihvatanje odgovornosti da već 1974, pre početka redovnog emitovanja programa, direktno se prenosi Stonotenisko prvenstvo Evrope ka svim zainteresovanim zemljama, izveštavanje sa puta predsednika Tita u Sovjetski Savez, Koreju i Kinu...

Za dobar početak rada i postepen, ali siguran dalji razvoj, bitan elemenat činila je procena kadrovskih potencijala i mogućnosti. Tek osnovana televizija, i kao sredstvo javnog komuniciranja i kao veoma složena i specifična tehnička struktura, postavljala je pitanje obezbeđivanja kadrova, kao značajne komponente za sagledavanje razvoja u celini.¹

Dotadašnja istraživanja upućivala su na zaključak da je dužina vremena i dinamika materijalnih investicija za početak rada bila dovoljan i pogodan interval da se paralelno urade sve neophodne kadrovske pripreme.

U celini gledano, polazeći od interesovanja, pogotovo mlađih ljudi i kadrovske razvijenosti u toj oblasti društvenog rada, procenjeno je da obezbeđivanje programsko-producentuskog kadra neće predstavljati izrazite teškoće ako se realizuju svi metodi obezbeđivanja ovih profila kako se projektuju. Na prvom mestu bilo je stipendiranje studenata na akademiji za pozorište, film i televiziju prevashodno iz redova narodnosti zbog izrazitije deficitarnosti, zatim stažiranje na televiziji Beograd, Ljubljana, Budimpešta, Bukurešt i Bratislava, regrutovanje odgovarajućih ljudi iz postojećih novinarskih redakcija, sa radija i televizije koji imaju predispozicije, sposobnost i izvesnost kreativne perspektive na televiziji, kao i angažovanje istaknutih reditelja, glumaca, filmskih radnika, kritičara, muzičkih i drugih stvaralaca.²

Drugi, takođe bitan pol kadrovske strukture činili su tehnički kadrovi koji su se takođe morali formirati paralelno sa izrastanjem tehničke i materijalne osnove Televizije. U ovom kadru bio je moguć sigurniji oslonac na kadrovske potencijale Radio Novog Sada. Međutim, nužni su bili značajni naponi da se odabere i osposobi dovoljan broj sopstvenih stručnjaka, inženjera i tehničara, kamermana i filmskih snimatelja.

Prvi televizijski kadrovi regrutovani su iz radio-stanica i filmskih preduzeća. Nisu bili izostavljeni ni pozorišni radnici, kao ni novinari iz pojedinih izdavačkih kuća. Televizija se u prvi mah činila kao opasnost po opstanak pozorišta i filma, činilo se kao

1 Operativna grupa za izgradnju TV centra u Novom Sadu. 1970. *Predlog Opšte koncepcije razvoja televizije u Vojvodini. Kadrovska osnova*, 28.

2 *Ibid*, 29.

da je preuzimala ne samo ideje već i kadrove iz navedenih oblasti. Najpre su kadrovi delimično unosili svoja prethodna iskustva u rad na ostvarenju televizijskih zadataka, ali su se vremenom otkrile mogućnosti novih medija. Tako se prvi vid „obučavanja“ televizijskih kadrova ostvarivao kroz neposrednu praksu. Stečena iskustva su primenjena, a kasnije i usavršavana, tako da se polako formirala svest o novom mediju. U Jugoslaviji su gotovo svi republički i pokrajinski centri imali visokoškolske institucije za školovanje pojedinih profila televizijskih kadrova. Tako je tu ulogu u Novom Sadu delimično preuzeo Dramski odsek Akademije umetnosti, kao i studenti i stipendisti sa pojedinih odseka Fakulteta za tehničke nauke.

Postojali su načelni sporazumi sa Televizijom Beograd i Televizijom Ljubljana o stažiranju i drugim formama obuke nekih kadrovskih profila.

Sve veći značaj televizije, kao jednog od najefikasnijeg i najkompletnijeg sredstva javnog informisanja, zahtevao je da se pri odabiranju i zapošljavanju kadrova primenjuju visoki društvenopolitički i kvalifikacioni kriterijumi.³

U odabiranju svojih kadrova Televizija Novi Sad pošla je od osnovnih potreba koje su sagledane u programskoj koncepciji u smislu određivanja njenog položaja u sistemu javnog informisanja u SAP Vojvodini, u jugoslovenskoj televizijskoj mreži i u odnosima sa stranim centrima i opšteg programskog zadatka koji je iz toga proizilazio.

U kadrovskom smislu, te potrebe mogle su se svesti na dva osnovna zahteva: zahtev stručnog i društvenopolitičkog kvaliteta i zahtev višejezičnosti.

Zahtev za stručnim i društvenopolitičkim kvalitetom podrazumevao je da svi programsko-izvođački kadrovi budu sa visokim školskim i stručnim kvalifikacijama, kao i odgovarajuće najviše kvalifikacije za sva ostala radna mesta. Sva rukovodeća radna mesta mogla su biti poverena osobama sa društvenopolitičkim, odnosno umetničko-stvaralačkim afirmacijama i visokom kreativnošću ili organizatorskim sposobnostima proverenim u praksi.⁴

Zahtev za višejezičnošću je značio prilagođenost programskih kadrova sredini za koju proizvode program; u tom smislu razvijanje nacionalno-programsko-stvaralačkih kadrova, kao i da svi programski kadrovi moraju da vladaju sa najmanje dva jezika od pet na kojima će se emitovati program, dok svi kadrovi na radnim mestima za koje se traži najmanje završena srednja škola, moraju da vladaju jednim od svetskih jezika.

3 Principi kadrovske politike, 1971, 1.

4 Ibid.

Struktura kadrova u tehnici određuje se prema jugoslovenskom kvalifikacionom standardu za određena radna mesta.⁵

Na osnovu procenjene situacije mogućih programsko-proizvodnih kapaciteta i ekonomske moći za finansiranje programa, Televizija Novi Sad ustanovila je sledeća dva kadrovsko-politička principa:

a) Investicije u kadrove imaju rang osnovnih investicija i tretiraju se ravnopravno sa materijalnim investicijama;

b) U interesu što elastičnije kadrovske politike Televizija Novi Sad zapošljavaće, naročito u programsko-stvaralačkim službama, samo najnužnije osoblje.⁶

Ostvarenje principa izloženih u prvom delu postizalo se konkretnim zahtevima koji su se postavljali prilikom zaposlenja i merama za potpomaganje i kontrolu razvoja kadrova. Ovi zahtevi su se postavljali svim zaposlenima na Televiziji:

- 1. Fakultetsko obrazovanje za sve programsko-stvaralačke kadrove;*
- 2. Društenopolitička stručna, tj. umetnička afirmacija za sve rukovođe kadrove;*
- 3. Školska sprema po sistematizaciji za sve ostale kadrove;*
- 4. Provera znanja dva jezika na kojima se emituje program i znanja jednog svetskog jezika za određena radna mesta;*
- 5. Provera kreativnih sposobnosti i psihičke konstitucije primenom naučnih metoda;*
- 6. Provera radnih kvaliteta putem probnog angažmana;*
- 7. Određivanje najvišeg životnog doba, kao uslova za zapošljavanje kod određenih kategorija službi – posebno onih koji su povezani sa fizičkim naporima;*
- 8. Školovanje mladih ljudi, koji se jave za televiziju, obavlja se bez pretходne obaveze za zapošljavanje;*
- 9. Za sve kadrove televizije obavezno je permanentno doškolovanje prema posebnom programu za pojedine struke;*
- 10. Permanentno praćenje rada i ocenjivanje svakog pojedinca putem programske i kadrovske službe;*

⁵ *Ibid.*, 2.

⁶ *Ibid.*

11. Odgovarajućim klauzulama u samoupravnim aktima i drugim internim dokumentima televizije, koji iz njih proističu, obezbeđuje se konkretna valorizacija radnih ocena u pozitivnom i negativnom smislu;

12. Televizija organizuje rad na obrazovanju svojih spoljnih saradnika putem školovanja, specijalnih kurseva i stažiranja;

13. Kod prijema programsko-izvođačkog kadra, čija je efektivna radna upotrebljivost po prirodi posla manja od vremena potrebnog za ostvarivanje penzionih prava, kadrovska služba je obavezna da predvidi puteve blagovremene prekvalifikacije istih; ovo se unosi u ugovor o sklapanju radnog odnosa kao materijalna obaveza Televizije.⁷

Televizija Novi Sad, po sumiranju raspoloživih produkcionih snaga, smatrala je za svoju prioritetnu obavezu školovanje mladih kadrova svih nacionalnosti.

U isto vreme, moramo se ovde pozvati na stav iz programske koncepcije, prema kome obrazovanje kadrova iz struka potrebnih i bliskih televiziji ne može da se ograniči na broj koji će pokrivati neposredne kadrovske potrebe televizije, i prema tome, da se akcija za školovanje odvija kao koordinirani poduhvat svih zainteresovanih organizacija i institucija u Pokrajini.

U ovakvim okvirima televizija je određivala svoje uslove za finansiranje školovanja kadrova i način svog angažovanja na tom poslu:

1. Televizija u principu prihvata obavezu školovanja svakog mladog čoveka sa završenom srednjom školom, koji bira za svoj životni poziv jednu od profesija zastupljenih na televiziji i koji na osnovu prethodne naučne provere sposobnosti zadovolji određene normative;

2. Televizija će ponuditi ugovor zainteresovanim organizacijama za zajedničko, plansko ulaganje u kadrove;

3. Prva prethodna selekcija kandidata za stipendiste Televizije izvršiće se pre upisa u školu, po istom principu kao što se vrši provera kadrova koji se zapošljavaju u Televiziji;

4. Za vreme školskog raspusta svi studenti stipendisti televizije dužni su da obavljaju praktičan rad u ustanovi i za to primaju nagradu prema učinku; ocene o rezultatima pokazanim na praktičnom radu unose se u dokumente stipendiste;

⁷ Ibid.

5. Najniža prosečna ocena stipendiste televizije je 8; ukoliko stipendista ne ostvaruje taj prosek, s njim se raskida ugovor;

6. Televizija ne prima nikakvu prethodnu obavezu u pogledu zapošljavanja svojih stipendista;

7. Stipendisti sa najboljim školskim i radnim ocenama primaju se na jednogodišnji probni angažman; u slučaju pozitivne ocene šalju se na specijalizaciju i doškolovanje u velike domaće ili strane televizijske centre. Posle toga se sa kandidatom zasniva stalan radni odnos;

8. Svaki stručni radnik televizije obavezan je na dopunu svog stručnog obrazovanja; neispunjavanje ove obaveze povlači za sobom sankcije do raskidanja radnog odnosa; sa svoje strane Televizija je dužna da obezbedi materijalne uslove za permanentno doškolovanje svojih kadrova, bilo u vidu kurseva i seminara u sopstvenoj organizaciji, bilo u vidu finansiranja doškolovanja pojedinaca; rezultati postignuti u doškolovanju unose se u radna dokumenta i uzimaju se u obzir prilikom rasporeda radnika televizije;

9. Za školovanje svojih kadrova televizija će koristiti visoke škole u zemlji i inostranstvu. U tom smislu podneće se određeni zahtevi državnim organima za međunarodne veze radi obezbeđivanja naših potreba u okviru međudržavnih kulturnih konvencija i uspostaviće se kontakt sa odgovarajućim visokim školama u zemlji; ovaj akt o principima kadrovske politike televizije važiće, po postignutom društvenopolitičkom dogovoru za vreme perioda izgradnje televizijskog centra Novi Sad; u momentu formiranja radne organizacije Televizije Novi Sad, ona treba da bude zamenjena odgovarajućim samoupravnim aktima, tj. da postane sastavni deo statuta buduće radne organizacije.⁸

Uslovi školovanja kadrova

Jedan od principa kadrovske politike Televizije Novi Sad, bilo je i školovanje mladih ljudi zainteresovanih za rad na Televiziji.⁹ Na konkursu, raspisanom u jesen 1971. godine, pri dodeli stipendija vodilo se računa o ostvarivanju maksimalnog kvaliteta, iskazanog u prosečnoj oceni na studijama i dotadašnjem stvaralačkom radu.

Prihvatani su svi mladi ljudi koji su pokazivali interesovanje za televiziju ili za neke

⁸ Ibid, 3.

⁹ Ibid, 5.

od profesija koje su mogle biti interesantne za televiziju. Pošto se pretpostavljalo da će taj broj i u početku školovanja i na završetku biti verovatno veći od potreba, trebalo je razmotriti sa zainteresovanim organizacijama (Kulturno-prosvetna zajednica, Zajednica obrazovanja, fond za štampu itd.) mogućnost zajedničke akcije za obrazovanje kadrova u kulturi i informativnoj delatnosti.¹⁰

Prva selekcija stipendista trebalo je da se izvrši pre upisa u određenu školu. Stipendisti su prolazili isto ispitivanje psihofizičkih osobina kao i oni koji su želeli zaposlenje na Televiziji. Osim toga, svake godine, formirala bi se, zajedno sa radiom, radna grupa od kandidata pod rukovodstvom jednog ili dvojice urednika radija i televizije koja bi u toku mesec dana obavljala konkretan rad u redakcijama, sa ciljem da se procene radni kvaliteti kandidata.

Televizija nije imala nikakvu obavezu da zapošljava svoje stipendiste posle završenog školovanja, ali da bi oni ostajali u Pokrajini, postojao je dogovor sa zainteresovanim kulturnim institucijama da ih, ukoliko Televizija to ne može, one zaposle i to na onim mestima i u onim organizacijama čija je delatnost bila interesantna za program. Najbolji i najtalentovaniji stipendisti koji su se primali na stalni angažman provodili bi godinu dana na probnom radu u studiju i posle toga išli obavezno na doškolovanje u jedan od velikih televizijskih centara u zemlji ili inostranstvu. Stalan radni odnos zasni- van je tek posle tog stažiranja. Televizija Novi Sad je 1971. godine sklopila ugovore o stipendiranju sa 50 studenata, bez obaveze da ih zaposli. Ugovorom o stipendiji studenti su obavezni na postizanje najniže prosečne ocene 8 i na obavljanje praktičkog rada za vreme ferijalnih raspusta. Praksa nije bila zamišljena, niti postavljena pro forme i nije bila samo prost pandan pravima koje ugovor pruža, nego je predstavljala nešto najbitnije je pri odlučivanju oko eventualnog zaposlenja, ne zanemarujući pritom ostale uslove.

Pored stipendiranja tih studenata, Televizija je, želeći da obezbedi širi krug ljudi, sa još oko 50 studenata napravila aranžman o njihovom uključivanju u određenu pret- pripremu za eventualno zaposlenje. Konkretno, u pogledu prakse koja se obavljala u drugim televizijskim centrima, Radio Novom Sadu i sličnim kulturnim ustanovama, ti studenti imali su isti status kao i stipendisti Televizije.

Televizije je bila zainteresovana i za školovanje kadrove koji njoj nisu neophodni kao stalno zaposleno osoblje, nego da od njih stvori svoje spoljne saradnike, što znači da bi ostale slične ustanove mogle da koriste usluge tih ljudi. Iz tabele 3 se vidi da je do 1974. godine Televizija mogla da računa na 19 ljudi (7 novinara, 1 lektor, 2 unutrašnja arhitekta, 1 folklorista, 3 grafičara, 1 muzikolog, 1 dramaturg, 1 kostimograf, 1 sociolog i 1 arhitekta).

¹⁰ Ibid, 7.

Tabela 3. Stipendisti Radio-televizije Novi Sad¹¹

Fakultet	Godina završavanja studija					Ukupno
	1972.	1973.	1974.	1975.	1976.	
Pravni	-	-	1	-	5	6
Ekonomski	1	1	-	1	1	4
Političkih nauka	-	-	-	1	1	2
Filozofski	3	5	3	1	3	15
Filološki	-	-	-	1	-	1
Arhitektonski	-	1	-	-	-	1
Akademija primenjenih umetnosti	2	3	-	-	2	7
Likovna akademija	1	-	-	1	-	2
Akademija za pozorište, film i televiziju	1	-	3	3	1	8
Muzička akademija	-	1	1	1	1	4
Ukupan broj	8	11	8	9	14	50

Kada je program dobijao jasnije konture 1974, 1975. i 1976. godine, Televizija je mogla da računa na preostalih 50 stipendista, čija se profesionalna orijentacija vidi iz tabele 3a.

Tabela 3a. Stipendisti TV Novi Sad¹²

Profesionalna orijentacija	Godina završavanja studija					Ukupno
	1972.	1973.	1974.	1975.	1976.	
Novinari	3	5	4	2	9	23
Lektori	1	1	-	-	-	2
Unutrašnje arhitekte	2	-	-	-	-	2
Folkloristi	-	1	-	-	1	2
Grafičari	1	2	1	1	1	6
Muzikolozi	-	1	-	1	-	2
Režiseri	-	-	-	2	1	3
Operatori	-	-	1	1	-	2
Dramaturzi	1	-	-	-	-	1
Dizajneri	-	-	-	-	1	1
Kostimografi	-	1	-	-	-	1
Sociolozi	-	1	-	-	-	1
Psiholozi	-	-	-	1	-	1
Filmski snimatelji	-	-	1	1	-	2
Arhitekte	-	1	-	-	-	1
Ukupan broj	8	12	7	9	13	50

11 Stipendisti i potencijalni saradnici TV Novi Sad. tabele I, I-a, II, II-a.

12 Ibid.

U tabelama 4 i 4-a prikazana je situacija koja daje osnovu za zaključivanje da je Televizija mogla da računa na mlade i teorijski pripremljene ljude. Do početka programa moglo se računati na 24 ljudi, što je sa stipendistima predstavljalo povoljnu bazu (19 stipendista i 24 studenta za koje je Televizija bila zainteresovana).

Iz Tabele 3-a i 4-a, gde su prikazane profesionalne orijentacije, svih stotinu studenata na koje je Televizija računala, vide se 24 različite profesije, koje garantuju pronalaženje potrebnog kadra, ali je u nekim profesijama postojao relativan suficit. Profesionalna orijentacija novinarstvo data je bez razvrstavanja na novinarstvo koje pokriva oblast kulture i umetnosti, za koje se opredelio veći broj stipendista i potencijalnih saradnika, i na političko-informativno, privredno i ostalo novinarstvo za koje se opredelio manji broj.

Postojali su i profili koji na fakultetu stiču određeno teorijsko obrazovanje, ali kojima je za posao na Televiziji, a i u skladu sa njihovom orijentacijom, neophodno i određeno dopunsko obrazovanje u vidu kraće ili duže specijalizacije. Uobičajena potreba, na osnovu tih profila, bar što se tiče Filozofskog fakulteta, je bila specijalizacija govorne tehnike, koja se kao poseban predmet predaje na Akademiji za pozorište, film i televiziju, odsek glume. Zbog toga je bilo neophodno sklopiti određeni aranžman sa Akademijom. Takođe je bila potrebna i specijalizacija za spikere-voditelje.

Deficitarnost pojedinih, neophodnih profesija, kao što su filmski i tonski snimatelji, montažeri i organizatori produkcije, zahtevala je pronalaženje takvih kadrova, koji studiraju na akademijama. Rešenje se moglo naći i putem specijalizacije ljudi, koji imaju višu ili srednju stručnu spremu, određeno manje ili veće iskustvo u tom poslu.

Tabela 4. Potencijalni saradnici TV Novi Sad¹³

Fakultet	Godina završavanja studija					Ukupno
	1972.	1973.	1974.	1975.	1976.	
Akademija za pozorište, film i televiziju	-	3	1	3	1	8
Pravni	1	2	4	-	2	9
Filozofski	5	3	2	2	2	14
Ekonomski	-	-	-	-	1	1
Političkih nauka	-	1	-	-	-	1
Filološki	1	-	-	1	-	2
Akademija primenjenih umetnosti	-	2	1	-	1	4
Arhitektonski	-	-	1	2	-	3
Likovna akademija	2	2	-	1	-	5
Viša poslovna škola	2	1	-	-	-	3
Viša škola za organizaciju rada	2	1	-	-	-	3
Viša komercijalna škola	1	-	-	-	-	1
Ukupan broj	14	10	7	5	5	54

13 *Ibid.*

Jedna od dopunskih mera su bile i postdiplomske studije, koje je nameravao da upiše veliki broj onih studenata za koje je Televizija bila zainteresovana, specijalizirajući se tako za pozive neophodne Televiziji i sličnim institucijama. Radilo se o daljem naučnom usavršavanju iz značaja ekonomske propagande, sociologije, masovnih komunikacija, autorskog prava i slično.

Tabela 4-a. Potencijalni saradnici¹⁴

Profesionalna orijentacija	Godina završavanja studija					Ukupno
	1972.	1973.	1974.	1975.	1976.	
Novinari	5	6	1	2	1	15
Filmski snimatelji	-	-	-	-	1	1
Tonski snimatelji	1	-	-	-	-	1
Dizajner	-	-	-	1	-	1
Arhitekte	-	-	-	2	-	2
Grafičari	1	-	-	1	-	2
Sociolozi	-	-	1	-	-	1
Spikeri-voditelji	-	3	-	1	-	4
Lektori	2	1	-	-	-	3
Pravnici	-	-	1	-	-	1
Kamermani	1	-	-	1	-	2
Montažeri	-	1	-	1	-	2
Muzički režiseri	-	-	-	1	-	1
Organizatori	1	2	-	1	-	4
Slikari	-	-	-	-	1	1
Scenografi	2	-	-	-	1	3
Kostimografi	1	-	-	-	-	1
Režiseri	-	1	-	-	-	1
Dramaturzi	2	2	-	3	-	7
Unutrašnji arhitekta	-	1	-	-	-	1
Ukupan broj	16	17	3	14	4	54

Na ove probleme nadovezivala se potreba za otvaranjem Umetničke akademije u Novom Sadu. Formiranje televizijskog centra u Novom Sadu je samo podvuklo i ogromno uvećalo potrebu za otvaranjem takve institucije. Postojeće akademije u zemlji nisu bile dovoljne, baš zbog specifičnosti vojvođanskog područja. Podaci do kojih se došlo preko konkursa Televizije, pokazuju deficitarnost studenata iz redova narodnosti koji studiraju na tim fakultetima. Oni su upućeni na slične institucije u susednim zemljama, što, s jedne strane, nije u potpunosti zadovoljavalo potrebe Televizije, a sa druge strane je stvaralo određene probleme (odvojenost mladih ljudi od društva i zbivanja u zemlji četiri ili pet godina, veliki materijalni izdaci i sl.).

¹⁴ *Ibid.*

Umetnička akademija je bila neophodna i ostalim mladim ljudima. Studiranje na Akademiji u Beogradu, Zagrebu i ostalim univerzitetskim centrima često je bilo razlog zašto su se mladi ljudi opredeljivali za studije na drugim fakultetima koji postoje u Vojvodini, što je predstavljalo kraj afinitetima mladih talentovanih ljudi. Skoro neposredno pred osnivanje Akademije umetnosti u Novom Sadu je situacija opisivana ne sledeći način:

Bez obzira kako će se ona zvati, mora se ići na otvaranje kompletne akademije, znači – na odsek za pozorište, film, radio i televiziju, muzički odsek, likovni odsek. Materijalni problemi i problemi obezbeđivanja profesorskog kadra su tačni i poznati, ali to ne može biti prepreka. Broj redovnih profesora je mali. Ali, broj vanrednih profesora, docenata i asistenata je velik i obećavajući.¹⁵

Prilikom dodeljivanja stipendije uzimali su se u obzir konkretni životni uslovi svakog stipendiste, troškovi studiranja koji su na različitim fakultetima i akademijama neporedivi, studiranje van mesta domicila u zemlji ili u inostranstvu.

Stipendije su po iznosima razvrstane u šest kategorija, tri kategorije odličnih i tri kategorije vrlo dobrih, zavisno i od godine studija. Za prvu godinu studija i odličan uspeh 9 stipendista je dobijalo stipendiju u visini od 520 dinara, dok je za vrlo dobar uspeh 5 stipendista dobijalo 460 dinara. Za odličan uspeh na drugoj godini studija troje stipendista je dobijalo stipendiju od 570 dinara, a za vrlo dobar uspeh na istoj godini 6 stipendista je dobijalo 510. Stipendiju od 600 dinara dobijalo je četvoro stipendista sa treće, četvrte i pete godine, kao i apsolventi, a stipendiju od 540 dinara za vrlo dobar uspeh dvadeset troje.¹⁶

S obzirom na to da je program Televizije Novi Sad trebalo emitovati na pet jezika, petojezičnost se nametnula kao neophodnost pri dodeljivanju stipendija. Struktura stipendista je bila multinacionalna, sastavljena od govornika svih pet jezika naroda i narodnosti i težilo se da svi zaposleni na Televiziji znaju najmanje dva od pet jezika na kojem se program emitovao.

Upoređujući ovaj kadrovski potencijal, na koji se može računati, s potrebama programskog osoblja, i raspodele programskog vremena televizije u početku emitovanja programa, može se doći do konstatacije o nedovoljnom broju kadrova iz redova nacionalnih zajednica koje žive u Pokrajini. Polazilo se od toga da srpskohrvatski i mađarski program imaju na raspolaganju istu količinu vremena, dok rumunski, rusinski i slovački

15 Kartag, Nandor. 2003. *35 éve együtt. A jugoszláviai magyar televíziózás története*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.

16 *Budući saradnici Televizije. Podaci o stipendistima*. 1971.

program imaju nešto manju. Iz navedenih podataka vidi se da je bilo potrebno obezbediti veći potencijal i iz njega izdvojiti najkvalitetnije ljude. Jednim delom tu mogu da pomognu podaci o širem krugu studenata na koje Televizija računa. Ta kategorija se sastojala od dva pripadnika crnogorske nacionalne zajednice, jedanaest mađarske, dva slovačke, trideset sedam srpske i od po jednog pripadnika hrvatske, rumunske i rusinske zajednice.

Маријана Прпа Финк

Биомеханика Мејерхољда

Анализа кроз принцип предизражајности глумца на сцени

UDC 792.071.2.028

Апстракт: Принцип предизражајности који је анализирао Еуђенио Барба у својој књизи *Тајна уметност глумца: Речник позоришне антропологије*, искоришћен је у овом раду да би се доказао значај и утицај који је биомеханика Мејерхољда имала на формирање стваралачке личности у позоришту XX века. Ова анализа полази од чињенице да је биомеханика Мејерхољда битно утицала на позориште XX века и репрезентативне ауторе као што су Гротовски, Барба и Брук. Биомеханика је била утемељена не само у литератури него и на предизражајном плану, као и у позоришним представама у којима се могло јасно видети како је биомеханика утицала на рад глумца.

Кључне речи: Мејерхољд, биомеханика, предизражајност, позоришна антропологија, Жежи Гротовски, Еуђенио Барба, Питер Брук, принципи биомеханике, квалитативна анализа.



Сагледавање утицаја биомеханике Мејерхољда на рад репрезентативних позоришних редитеља XX века, подразумева скуп елемената, који у физиолошком и антрополошком, затим биомеханичком и квалитативном смислу, тумаче функцију механизма целог тела глумца, у сценској акцији и њихово дејство на гледаоца.

Биомеханика као феномен, имала је снажан утицај на Мејерхољдов рад у позоришту, јер је нудила могућност суштински новог облика глумачког израза у циљу стилизације и проналажења нових сценских форми, те је одговарала на Мејерхољдов захтев за ново позориште на које може да одговори само нови глумац. Као део револуције у театру, промена натуралистичког позоришног израза била је део стратегије, а трагање за формом, која ће се служити „новим средствима која би могла да изразе недоречено, да открију скривено“ (Мејерхољд, 1976, 179), наспрот натуралистичкој форми игре, пронађено је у биомеханици. Збир глумачких вежби, које имају за циљ да глумац овлада својим телом и да може свесно да овлада својим покретима и гестовима у току представе и у предизражајној фази рада, чине тело глумца физички спремним да одговори на највеће изазове. Мејерхољдова дефиниција биомеханике била је “имагинација” и “биомеханизам”, те је дао формулу по којој је: $H=A1+A2$

H је глумац, $A1$ је уметник који осмишљава идеје које треба реализовати на сцени, а $A2$ онај који извршава концепцију коју задаје $A1$. Оба се налазе у једном глумцу. Први води и осмишљава акцију, а други је извршава, истовремено. (Лич, 1989, 53)

Потрага за театралношћу глумачког израза водила је Мејерхољда ка великим позоришним епохама, а нарочито *комедији дел' арте*. На основама различитих позоришних култура, пре свега јапанског *Но* позоришта и кинеске *Пекишке опере*, Мејерхољд је направио вежбе-етиде, које су имале за циљ унапређење стила глуме. Говорио је да треба увек учити од истока, а географска позиција Русије између истока и запада омогућила му је да већ 1902. године упозна *Но* позориште, на његовом гостовању у Москви. (Лич, 1989)

Биомеханика је постала основа рада глумца на улози, јер је он схваћен као процес, те премијера није завршетак него напротив почетак рада са публиком. Биомеханички ставови тела су као тачке лика које глумац у сусрету са публиком треба да прође, и да у свакој представи свој рад између тих тачака усавршава помоћу импровизације, што је пут ка рефлексној реакцији гледаоца.

Сви елементи који су утицали на Мејерхољдов рад у позоришту, чинили су суштински иновативни приступ овој уметности и Мејерхољда истицали као једног од најзначајнијих и омиљених позоришних стваралаца свих времена. Његови политички савременици који су били противници његовог рада, покушали су да га представе као строгог управљача глумцима, као редитеља који је користио

глумце као лутке и слично. (Иванов, 2004) Међутим, после његове рехабилитације, мемоари су показали да је Мејерхољд био омиљен међу глумцима и да су га његови сарадници веома волели. (Лич, 1989). С обзиром да су његови списи највећим делом уништени и да је мањи део тајно сачувао његов ученик и сарадник Ејзенштајн, још увек се тумачење Мејерхољдовог рада чини пионирским послом, с обзиром на судбину великог уметника који је био ухапшен и стрељан, а његова жена Зинаида Рајх (бивша супруга Јесењина), убијена је у свом стану, три недеље после хапшења Мејерхољда.

Мејерхољдов рад, с обзиром на успех који је имао у Русији, пре, у време и после револуције, оставио је дубок траг у позоришном раду других редитеља, његових наследника, а међу којима је најпознатији Ејзенштајн.

Рад на биомеханици имао је велики утицај и изван Русије, на позоришне уметнике XX века. Мејерхољдово истраживање битно је утицало на њихово схватање улоге глумца у позоришту, на значај односа глумац – гледалац и значај улоге позоришта у друштвеној заједници.

Литература Гротовског, Барбе и Брука, указује недвосмислено на утицај који је Мејерхољд имао на њихов рад.

Јежи Гротовски пише о утицајима других позоришних стваралаца: “Проучавао сам све главне методе обуке глумца у Европи и ван ње. Најважнији за моје сврхе су: Дуленове ритмичке вежбе, Делсартеова проучавања екстровертних и интровертних реакција, рад Станиславског на “телесним радњама”, Мејерхољдова биомеханичка обука, Вахтангова синтеза.” (Гротовски, 1976, 15)

„Када Питер Брук у програмској књижици своје представе *Сан летње ноћи* у Краљевском Шекспировом позоришту, 1970. године, признаје дуг према Мејерхољду, мало од оштрих позоришних ентузијаста је препознало његово име. Стога, тумачење његове оставштине, задатак је за мали број одабраних.“ (Лич, 1989, 168)

Редитељи XX века, су са великим успехом проналазили начин да објасне свој и рад других редитеља и глумаца. Та врста анализе омогућавала је напредовање позоришта тог времена великом брзином, можда највећом у односу на све друге периоде. Као што је Всеволод Емирович Мејерхољд писао о свом раду, пружајући могућност својим несавременицима да проникну у његову позоришну естетику биомеханике, тако су и Јежи Гротовски, Еуђенио Барба и Питер Брук писали о свом и о томе како схватају позориште.

„Гротовски нас враћа Станиславском, Мејерхолду, Артоу, Редути, проверава њихове поставке практично у сценском простору, у неограниченом времену, у тишини. Време дуготрајног, испосничког вежбања и импровизација у Театру Лабораторијуму било је посвећено трагању за новим кључем глуме, за глумом која ће у себи сјединити сва помоћна позоришна средства, за глумом која ће изазвати

максималну пажњу гледалаца. Барба учи од Гротовског. Брук такође.“ (Јевтовић, 1992, 9)

Наше поднебље је такође део велике позоришне породице, у којој је велики утицај Всеволода Емировича Мејерхољда. “Гавела: (...) Мејерхољдов *Ревизор*, ме нагнао да и сам покушам тако нешто...” (Драшковић, 1988, 19)

Принцип предизражајности који је анализирао Еуђенио Барба у својој књизи *Тајна уметност глумца: Речник позоришне антропологије*, искоришћен је у овом раду да би се доказао значај и утицај који је биомеханика Мејерхољда имала на позориште XX века. Ова анализа полази од чињенице да је биомеханика Мејерхољда битно утицала на позориште XX века и репрезентативне ауторе као што су Гротовски, Барба и Брук. Биомеханика је била утемељена не само у литератури него и на предизражајном плану, као и у позоришним представама у којима се могло јасно видети како је биомеханика утицала на рад глумца.

Принципи које је установио Еуђенио Барба, који се ослањају на Мејерхољдове принципе *нестабилни ставови, опасна равнотежа, динамика супротности, плес енергије...*, а који доказују директан утицај на Еуђенија Барбу, сврстани су у овом раду и анализирани кроз практичне примере репрезентативних представа аутора Гротовског *Акрополис*, Барбе *Кула Холстебро* и Брука *Вишњик*.

У анализи принципа предизражајности глумачке акције, одабрани су феномени који су анализирани у сваком примеру кроз студију случаја, затим по принципима биомеханике, и на крају квалитативном методом анализе.

Мејерхољд је био један од највећих мајстора непосредног увиђање као метода рада са глумцима на проби и представи. Увек је на пробе позивао двадесет до тридесет гледалаца, који су гледали његов рад и на тај начин учествовали. За време проба увек се кретао између сцене и гледалишта, проналазећи непосредно сценска решења и дајући инструкције глумцима уз питања: “Па, да ли ти се то свиђа?”, “Да ли разумеш?”, “Шта видиш у томе?”. (Лич, 1989, 42)

“Тежити доживљавању задовољства од извршавања инструкција које су постављене глумцима. То је аксиом број један.” (Гладков, 1997, 105)

Глумац биомеханичким покретима тела производи сопствену емоцију, коју преноси следећим покретом на гледаоца. Емоционални “глумачки кутлови”, помоћу покрета омогућавају проток и квалитет енергије унутар тела самог глумца, затим више глумаца, истовремено са гледаоцима, односно целим аудиторијумом. Био је то велики успех Мејерхољдовог рада у позоришту.

Борис Пастернак је писао Мејерхољду 1928. године:

“Када сам видео Ваш рад, ја сам доживео *позориште* први и једини пут у мом животу.” (Лич, 1989, 36)

Биомеханички принципи

Статичка *равнотежа* је положај тела из ког извођач може да учини покрет, а динамичка *равнотежа* је способност извођача да свој центар гравитације задржи изнад своје тачке ослоња док се тело покреће.

Затим *момент силе* као ситуација извођења покрета у којој се извођач при кретању одупире о подлогу, назива се момент силе и постоје два типа момента силе: угаони који брзину при кретању постиже захваљујући ротацијама делова тела и линеарни који повећава брзину тела помоћу његовог линеарног кретања.

Еластична енергија приликом истезања мишића омогућава следећи покрет извођача, док *координација* омогућава стварање кинетичког ланца покрета и обезбеђује брзину при кретању.

Инерција ако је линеарна, односи се на отпор тела да се креће праволинијски, док је угаона отпор дела тела или предмета који им омогућава да промене своју угаону позицију.

Силу реакције земље извођачи користе при истезању ногу код одвајања од земље у кретању према горе или према напред.

Квалитативна анализа

Квалитативна анализа која је усмерена на непосредно увиђање, има велики значај за редитеље у раду на представи. Захваљујући овој анализи редитељ непосредно закључује на основу елемената који су понуђени у раду на сцени и у припремном раду са глумцима, за чији избор се одлучује, као најбољи, на основу биомеханичких принципа и уметничких стандарда и могућности.

Ова анализа представља систематично посматрање квалитета покрета који се изводи како би се он кориговао и побољшао (што је веома значајно за побољшање представе). Флексибилност покрета мора бити повезана са знањем из принципа биомеханике.

АНАЛИЗА ПРИМЕРА

Анализа примера сцена представе Жежи Гротовског *Акрополис*, Еуђенија Барбе *Кула Холстебро* и Питера Брука *Вишњик*, по принципу предизражајности који се налази у основи *биомеханике Мејерхолда*, а изведен је из књиге *Тајна уметност глумца: Рачник позоришне антропологије*, Еуђенија Барбе и Николе Савареџија. Те представе су послужиле да се феномен сагледа са аспеката *анализе примера*, *биомеханичке анализе* и *квалитативне анализе* узорка. За такво сагледавање коришћене су фотографије, које представљају прилог који је анализиран.

ПРЕДИЗРАЖАЛНОСТ

Процес упознавања, припремања, организовања сценске радње и начина деловања на гледаоца је рад на предизражајном плану извођача.

1. Радња и начин на који се она врши

Израз глумца на сцени је резултат његове сценске радње и што је важно, његовог физичког присуства.

“За уметност је вредно само оно дело у које је уметник утакао своју душу. Садржај уметничког дела, то је душа уметника. Проза, стихови, боје, глина, фабула – све су то за уметника само средства да изрази своју душу.” (Мејерхолд, 1976, 77)

“Све у свему, Мејерхолд је желео глумца који је оличење “музикалности”, чак и ако тренутно не музицира.” (Питчиз, 2003, 56)



Од начина на који глумац гради физичко присуство, у великој мери зависи његово дејство на гледаоца. Од ове његове способности зависи и његова сценска радња.

Када је глумац у динамичкој равнотежи у којој су доминантне ротације врата и кукова док руке мирују, смањује се дејство инерције. Сила реакције земље укључена је у промену равнотеже при кретању.

Утицај биомеханичких принципа тела у покрету извођача, видљив је у начину на који извођач извршава радњу.



Радња глумца на сцени укључује цело његово тело. Механика целог тела укључена је у сваки детаљ изведене радње.

У динамичкој равнотежи, са ротацијама на плану шака и кукова, глумица у великој мери користи угаону и линеарну инерцију тела у покрету. Значајан утицај силе реакције земље читава се при покрету пада на под.

Да би постигла динамику покрета, глумица у предизражајном раду постаје свесна могућности савладавања силе инерције у току сценске радње.



Присуство глумца на сцени одређује динамика сценске радње коју изводи.

Равнотежа глумаца ротацијама стопала, шака, врата и кукова, постиже динамику сталном променом кинетичког ланца покрета, који се завршава једном у стопалима, а други пут у шаци.

Динамика је производ смене брзог и спорог темпа извођења, односно ритма који је у непрекидним променама.

2. Енергија, присуство – биос радњи, а не њихово значење

Да би глумац постигао дејство на предизражајном плану, он ради на енергији и присуству како би радња била сценски жива и како би његово присуство привукло пажњу гледалаца. Тај рад укључује све облике припрема за излазак на сцену.

“Глумац на сцени је попут вајара пред гомилом глине: он мора да отелови у свесној форми исти садржај као и вајар – *пориве своје душе, њена осећања*. Пијаниста као материал користи звуке свога инструмента, певач – свој глас, а глумац сопствено тело, говор, мимику, гест” (Мејерхољд, 1976, 78)

“Он жели да глумац игра у стилу музичке композиције: течан покрет, контраст, облик и боја свега што чини.” (Питчиз, 2003, 56)



Глумица, елиминишући једно чуло, делује на гледаоца енергијом благих тензија лица и гласа.

Истезањем мишића лица она акумулира енергију и емитује је заједно са истезањем гласних жица, дајући присуство извођача које рефлексно делује на гледаоца.

Биос радње директна је последица кретања које може да буде низ малих тензија, али интензитет и склад тих тензија даје јачину енергије.



Тензије лица које су изузетно снажне, делују на гледаоца сталним импулсима енергије из разних праваца мишића лица.

У статичкој равнотежи глумице у сцени, биос граде и ротације које појачавају угаону инерцију. Ротација рамена и врата појачава тензије лица и гласа и тиме се повећава енергија коју извођач емитује.

Биос радње изазивају различите ротације на плановима тела које појачавају инерцију и дају снагу изразу глумца.



Присуство једног глумца на сцени појачава присуство другог и међусобно дејство њихових енергија појачава биос радњи.

Смена статичке и динамичке равнотеже глумца са ротацијама руку, врата, кичме и кукова, појачана снажним истезањем мишића при чему енергија заједно са истезањем гласних жица, делује на партнера и гледаоца чистим присуством глумца, а не значењем радње коју извршава.

Присуство глумца на сцени последица је могућности биомеханичких принципа у извођењу радњи и потенцијала самог извођача да оствари присуство кроз биос.

3. Магично “кад би”

Магично “кад би” као ментална кодификација коју је установио Станиславски, омогућава извођачу да мења свакодневно понашање и материјализује лик и механику тела лика који тумачи.

“Публика долази у позориште да гледа уметност човека, а каква је уметност бити на сцени оно што смо?” (Мејерхолд, 1976, 119)

“То је у суштини оперски приступ покрету, звук и говор и сви делови игре у функцији креације значења.” (Питчиз, 2003, 98)



Механика тела извођача прилагођена је радњи коју он извршава, а која се разликује од начина на који би била извршена у свакодневном животу.

Ротација у рамену са инерцијом која је последица започињања радње из њене супротности, гради ритам кинетичког ланца покрета који чини радњу несвакидашњом и која подразумева увођење нове реалности у живот на сцени.

Извођач ствара нову реалност кодификујући биомеханичке могућности његовог тела, у односу на захтеве које има сценска радња и у односу на језик и текст представе.



Слободи илузија које глумац изводи на сцени, границе и ментални оквир даје магично “кад би”.

Ротацијом руке у три правца, глумица у сцени појачава несвакидашњост радње и након тога исте-зањем гласних жица повећава тензију и помера границе реалности на сцени.

Игра коју глумац гради на сцени, удаљава се од реалности онолико, колико је глумац способан да материјализује лик и механику тела лика који тумачи.



Могуће је на сцени направити једно магично “кад би”, унутар целине и контекста другог магичног “кад би”.

У динамичкој равнотежи, ротацијама на плановима рамена и кукова пре свега, глумица на сцени постиже динамику покрета у ком је грађење динамичког ланца покрета усредсређено на партнере. Инерција тела условљава брзину покрета глумаца и управо је сразмерна количини енергије коју емитује.

Стварањем концентричних кругова пажње у грађењу магичног “кад би”, извођач појачава инерцију тела да би постигао веће дејство на гледаоца.

4. Положај тела

Положај тела је став који заузимају глумци нарочито у позориштима Оријента, где је кодификовано кретање тела.

“Из целог низа физичких ситуација и стања ничу оне *тачке узбудљивости* које су обојене овим или оним осећањима.” (Мејерхолд, 1976, 168)

“Основне вештине које се овде развијају су прецизност, баланс, координација, ритам и дисциплина.” (Питчиз, 2003, 120)



Од положаја тела глумца зависи суштина његовог покрета. Од тога зависи и карактер лика који тумачи.

Положај који глумац гради ротацијама главе, врата, рамена, шаке, кукова и стопала, у непрекидним тензијама које се смењују могућ је само у једном кинетичком ланцу покрета који истежући мишиће даје у том моменту енергију.

Положај тела диктира могућности истезања мишића који их граде, односно квалитета енергије којом извођач делује.



Положај тела глумца зависи од висине његове обуће, као и од костима и маске коју носи.

Низ позиција тела гради динамичку равнотежу глумице у датој сцени, у којој ротације шака и око осе тела доминирају у коришћењу момента силе при кретању.

Несвакидашњи покрет који изазива несвакидашњи положај тела условљен је проширивањем глумца, као и ритмом промене тих положаја у грађењу равнотеже.



Положај тела извођача зависи од његове физичке припремљености која диктира могућности лика који тумачи.

Глумац у изразито динамичкој равнотежи са ротацијама у раменима и куковима, моментом силе вуче цело тело нагоре, да би савладао инерцију и постигао висину ноге коју подиже. Сила реакције земље, помаже при поскоку који му омогућава да постигне положај тела који има максимално истезање и максималну емисију енергије.

У зависности од физичке припремљености на предизображајном плану, зависиће и импулс енергије која је потребна глумцу да би извршио неку радњу.

5. Квалитет глумчевих радњи које стварају присуство

Квалитет глумчевих радњи које стварају присуство делују тако да формирају енергију лика који је сценски жив и који привлачи пажњу гледаоца.

“Сва средства позоришта треба да буду на услузи глумцу. Он мора потпуно да овлада публиком, јер у сценској уметности глума заузима прво место.” (Мејерхољд, 1976, 78)

“Све у свему, мораш да имаш *ритам* и жељу да делиш своје вештине са публиком” (Питчиз, 2003, 120)



Положај тела глумца чини његово дејство тренутним, оно се не бави психологијом, него радњом која ствара присуство.

Тензије мишића врата, главе, рамена, руку и гласних жица, стварају кинетички ланац покрета, који емитује енергију присуства глумца на сцени у неприкосновеном извршавању радње кроз сценски биос.

Овако грађена радња утиче на то да гледалац рефлексно реакције и учествује у радњи градећи своје присуство у сцени.



Покрет тела са отпором, ствара квалитет глумчевих радњи које граде сценско присуство.

Сила инерције, како линеарна тако и угаона, појачавају сценско присуство глумице чинећи покрет изразитијим у кинетичком ланцу покрета. Ротације врата, кукова, шака и стопала, доприносе истезању мишића и грађењу енергије која чини глумицу сценски присутном.

Квалитет глумачке радње зависи од отпора његовог тела при кретању, али је тај отпор условљен самим телом и путањом коју радња одређује.



Квалитет унутрашње радње, такође ствара сценско присуство глумца.

Тај квалитет, ако је у складу са спољашњом радњом гради сценску присутност глумца који он може да изнесе ако је изградио енергију сценски живог лика који је способан да помоћу покрета делује на гледаоца.

Енергију лика глумац гради кроз сопствено сценско присуство као последицу своје физичке и менталне спремности да кроз покрет делује на сцени тако да изазове тренутну реакцију гледаоца.

РЕЗИМЕ: Суштина Мејерхољдовога истраживања биомеханике тиче се односа између глумца и гледалаца. За тај однос је битно како глумац, као целина, делује на гледаоца и које акције подстичу рефлекс код гледаоца. На основу анализираних можемо да закључимо да рад на предизражајном плану и квалитативна анализа могу да омогуће класификацију и интерпретацију материјала дубинским препознавањем феномена и резултатима лако препознатљивим у пракси.

Потрага за новим формама на темељима традиционалних позоришних техника тела, западне и оријенталне позоришне културе, добар је начин у превладавању натуралистичког позоришног модела.

Предизражајност, као принцип, унутар ког су анализирани феномени:

Радња и начин на који се она врши, подразумева бројне технике тела које познају извођачи различитих култура, али које све укључују биомеханику тела. Израз глумца на сцени је последица његове сценске активности и што је важно, његовог физичког присуства.

Енергија, присуство - биос радњи, а не њихово значење, као феномен присуства извођача на сцени кроз покрет који извршава као манифестацију сопственог биоса. Да би глумац постигао дејство на предизражајном плану, он ради на енергији и присуству како би радња била сценски жива а његово присуство привукло пажњу гледалаца.

Магично “кад би”, подразумева имагинацију глумца за гледаоца. Магично “кад би” као ментална кодификација коју је установио Станиславски, омогућава извођачу да мења свакодневно понашање и материјализује лик и механику тела лика који тумачи.

Положај тела, као начин деловања на гледаоца је став који заузимају глумци, у којем је кодификовано кретање тела.

Квалитет глумчевих радњи које стварају присуство, значи способност глумца да делује на гледаоца. Тај квалитет омогућава глумцу да формира енергију лика који је сценски жив и може одмах да привуче пажњу гледаоца.

Процес упознавања, припремања, организовања сценске радње и начина деловања на гледаоца је рад на **предизражајном** плану извођача.

SUMMARY

In its essence Meyerhold's research of Biomechanics deals with the relationship between the actor and the audience. What is important for this relationship is how the actor, as a whole, influences the spectator and which actions stimulate the spectator's reflex. Based on the analysis, we can conclude that working on pre-acting aspect and a qualitative analysis can provide a classification and integration of materials by profound recognition of the phenomenon and the results easily recognised in practice.

A search for novel forms founded on traditional theatrical body techniques of Western and Oriental theatrical culture, is a fine way to overcome naturalistic theatrical model.

Pre-expressivity, as a principle, within which phenomena is analysed:

The doing and how the doing is done, includes a number of body techniques known to performers from different cultures, but which all incorporate body biomechanics. The actor's expression on stage is the consequence of his or her stage activity, and what is more important, his or her physical presence.

Energy, presence – bios of the actions, and not their meaning, as a phenomenon of the performer's presence on stage by means of a movement done as a manifestation of one's own bios. To achieve an effect at pre-expressive level, the performer works on his energy and presence in order for the action to become scenically alive and his presence to attract the audience's attention.

Magic "if", implies the actor's imagination for the spectator. The magic "if", as a mental codification introduced by Stanislavski, enables the performer to change his daily behaviour and to materialise a character and the mechanics of his character's body.

Body position, as a way of influencing the spectator, is the position actors take, and in which body movement is codified.

Quality of the actor's actions which make the presence, implies the actor's ability to affect the spectator. The quality enables the actor to form the energy of the character that is scenically alive and can instantly attract the spectator's attention.

The process of introduction, preparation, organisation of scenic action and the way of affecting the spectator is the work on **pre-acting** level of the performer.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гротовски, Ј. (Grotowski J.). (1976). *Ка сиромашном позоришту*. Београд: Издавачко - информативни центар студената.
2. Драшковић, Б. (1988). *Парадокс о редитељу*. Нови Сад: Стеријино позорје.
3. Иванов, В.В. (Иванов, В.В.). (2004). *Мнемозина*. Москва: Финтрекс.
4. Јевтовић, В. (1992). *Сиромашно позориште*. Београд: Научна књига.

5. Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University press.
6. Мејерхољд, Е.В. (Мейерхољд, В.Э.). (1976). *О позоришту*. Београд: Полит.
7. Pitches, J.(2003). *Vsevolod Meyerhold*. London&New York: Routledge.

Фотографије су део снимка представа:

Јежи Гротовског *Акрополис*, Public Broadcasing Laboratory, SAD.

Еуђенија Барбе *Кула Холстебро*, Co-produced by Peter Sykes Associates and Odin Teatret Film.

Питера Брука *Вишњик*, F.R.3/C.I.C.T.

Marija Maglov

Simfonijska svita *Šeherezada* Nikolaja Rimskog-Korsakova i orijentalni diskurs¹

UDC 78, 071, 1:929 Rimskij - Korsakov N.

APSTRAKT: U ovom tekstu razmotrena je uloga „muzičkog orijentalizma” u delima kompozitora *Nove ruske škole*, pri čemu studiju slučaja predstavlja simfonijska svita *Šeherezada* Nikolaja Rimskog-Korsakova. Načinjen je poseban osvrt na društveno-političku situaciju u Rusiji u drugoj polovini XIX veka, s obzirom na to da su pripadnici *Nove ruske škole* bili naklonjeni ruskom nacionalizmu i da su, u skladu sa tim, u svojim delima isticali karakteristike koje rusku muziku čine bitno različitom u odnosu na zapadnoevropsku muziku. Jednu od tih karakteristika predstavlja i „muzički orijentalizam”, iako je on, paradoksalno, prisutan i u delima zapadnoevropskih kompozitora. Sprovedenjem formalne analize kompozicije *Šeherezada* i interpretacijom analize zasnovanom na postkolonijalnoj teoriji E. Saida ustanovljava se na koji način se Rimski-Korsakov, kao predstavnik nacionalne umetničke struje, odnosi prema utvrđenom korpusu znanja o „Orijentu” i da li svojim muzičkim idiolektom nudi drugačija rešenja za prikazivanje „Orijenta” u odnosu na stvaralaštvo zapadnoevropskih kompozitora.

KLJUČNE REČI: *Šeherezada*, Nikolaj Rimski-Korsakov, orijentalni diskurs, Edvard Said, ruski nacionalizam

Zbirka „Hiljadu i jedna noć” i formiranje orijentalizma kao sistema znanja

Kompozitor Nikolaj Rimski-Korsakov (Николай Римский-Корсаков, 1844—1908) pronašao je inspiraciju za svoju simfonijsku svitu *Šeherezada* (1888) u čuvenom delu arapske književnosti, zbirci priča *Hiljadu i jedna noć*. Tu zbirku čini mnoštvo priča koje su nastajale u različitim vekovima i na različitim mestima. Neke od njih nastale su u

¹ Ovaj rad je pisan u okviru predmeta *Opšta istorija muzike 3*, školske 2010/11. godine, na studijskom programu *Muzikologija*, pod mentorstvom prof. dr Tijane Popović-Mladenović i asistentkinje mr Valentine Radoman.

Bagdadu sredinom VIII veka, neke u Persiji u IX veku, dok su one poreklom iz Kaira pisane od XII do XIV veka.² Interesantno je da zbirka *Hiljadu i jedna noć*, iako je u arapskom svetu bila deo usmene tradicije koja se prenosila generacijama i ostala deo narodnog predanja do danas, nikada nije smatrana za posebno značajno književno delo i nije mogla da se meri sa arapskom poezijom, koja je smatrana vrhunskom umetnošću.³ Prevod Antoana Galana (Antoine Galland) na francuski jezik iz 1704. godine prvi je prevod priča na neki od evropskih jezika, a ubrzo su usledili i prevodi na druge svet-ske jezike. Zanimljivo je istaći da su, počevši od Galana, prevodioci unosili sopstvena objašnjenja delova pojedinih priča, kao i da su menjali određene odlomke i dodavali priče, usklađujući ih sa predstavama koje je tadašnja publika imala o „Orijentu”. Upoređivanjem raznolikih izdanja može se zapaziti kako se menjala predstava Evropljana o arapskom svetu. Na taj način čuvena zbirka *Hiljadu i jedna noć* postaje ogledalo promena u viđenju istočnih kultura zapadnim očima, kao i primer sve značajnije uloge sistema znanja koji se razvija tokom XIX veka u Zapadnoj Evropi, a koji se naziva *orijentalizam*.

Interesovanje naroda koji su živeli na teritoriji današnje Evrope za Istok javlja se za vreme arapskih osvajanja Španije i Sicilije u VIII i IX veku. Kasnije, ratnici krstaških pohoda doneli su nova znanja o istočnim civilizacijama, koje su smatrane superiornim u odnosu na evropsku i čija su dostignuća odigrala važnu ulogu u pokretanju evropske renesanse.⁴ U XVIII veku velike sile, na čelu sa najmoćnijima, Engleskom i Francuskom, intenzivnije su se zainteresovale za osvajanja u Aziji. Ove imperije u nastajanju, koje će u XIX veku vladati većinom zemaljske kugle, dale su legitimitet svojim osvajanjima tako što su definisale ideje o esencijalnim razlikama između „Istoka” i „Zapada”. U skladu sa tim, predstave iz zbirke *Hiljadu i jedna noć* vezane za senzualnost, ekstravaganciju, nasilje, natprirodnost i erotičnost sve više su isticane kao primarne karakteristike istočnjačkog sveta koje ga čine sasvim suprotnim od zapadnog. Kako piše Edvard Said (Edward Said): „Orijent je pomogao da se Zapad definiše kao njegova kontrastna slika, ideja, ličnost, iskustvo.”⁵ Predstava o svetu u svesti pojedinca (Evropljanina) postaje podeljena na dve polovine, istočnu i zapadnu, pri čemu je prva, iz ugla Zapadnjaka, viđena kao „podređena i inferiorna”⁶ i „po svemu suprotna direktnosti i plemenitosti anglo-saksonske rase”.⁷ Jačanju ovog sistema znanja u Evropi doprinose

2 Upor: Saree Makdisi and Felicity Nussbaum, „Introduction” u: Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (eds.), „*The Arabian Nights*” in *Historical Context: Between East and West*, Oxford University Press, 2008, 14.

3 Ibid, 2.

4 Ibid, 4.

5 Edvard Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd 2008, 10.

6 Ibid, 10.

7 Ibid, 55.

stalna ponavljanja esencijalizovanih predstava o „Orijentu”, koje ga „pretvaraju u prihvaćenu rešetku kroz koju Orijent ulazi u zapadnu svest – dalji iskazi o Orijentu prelaze u opštu kulturu.”⁸ Kada je nešto smatrano za „orijentalno”, nije bilo bitno koliko ono oslikava postojeću arapsku kulturu, već koliko se razlikuje od „Zapada”, u kojoj meri predstavlja „drugo”.⁹ Tako su kao karakteristike ljudi sa Orijenta isticane feminiziranost, dokonost, hirovitost, neefikasnost, neorganizovanost, neiskrenost itd, dok su glavnim osobinama Evropljana smatrane: muževnost, marljivost, iskrenost, efikasnost, poštenje i sl.¹⁰ Orijentalizam se najviše oslanja na predstavljanja zasnovana na određenim institucijama, tradicijama, konvencijama, dogovorenim kodovima i razumevanju njihovih efekata, a ne na udaljenom Orijentu.¹¹ Konvencije u predstavljanju „Orijenta” upadljive su naročito u umetničkim delima, pa tako i u muzici.

U XIX veku primetna je poplava orijentalističkih sižea u svim granama umetnosti. U muzici, interesovanje za orijentalnu tematiku primećuje se već krajem XVIII veka, a najpoznatiji primeri su dela V. A. Mocarta (W. A. Mozart), *Turski marš* iz Klavirske sonate KV331 i opera *Otmica iz Saraja*. Međutim, prava ekspanzija orijentalnih sižea desiće se u XIX veku. Radi ilustracije ovog fenomena dovoljno je nabrojati samo nekoliko opera XIX veka: Gunoova (C. Gounod) *Kraljica od Sabe*, Verdijeva (G. Verdi) *Aida*, Delibeova (L. Delibes) *Lakme* i druge. Nemački muzikolog Karl Dalhaus (Carl Dalhaus), koji govori, dakle, iz pozicije pripadnika dominantne evropske kulture, naziva „pokušaj da se scenski ili književni opis nekog stranog, zabačenog miljea upotpuni glazbenim opisom” – *glazbenim egzotizmom*.¹² Dalhaus uviđa, pritom, da u slučaju te muzičke egzotike nije presudan stepen njene autentičnosti, već „funkcija koju ispunjava kao legitimno odstupanje od estetsko-kompoziciono-tehničke norme evropske muzike u kontekstu opere ili simfonije”.¹³ Jasna potreba za distinkcijom između „Zapada” i „Istoka”, koju Edvard Said uočava u okviru orijentalizma, podrazumevala se tokom XIX veka i u muzici. Bitna odlika orijentalizma, koja je isključivala potrebu za istinskim poznavanjem kulture jednog određenog naroda, projektovala se i na muziku. Iz tog razloga su kompozitori pribegavali sličnim sredstvima za prikazivanjem različitih azijskih kultura, a jedino zaista bitno merilo je bilo da publika registruje egzotičnost muzike i njenu različitost u odnosu na zapadnoevropsku umetničku muziku. Muzička sredstva kojima je dočaravan „Orijent” formirala su ustaljene konvencije¹⁴ koje potvr-

8 Ibid, 16.

9 Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (eds.), op. cit, 8.

10 Ibid, 10.

11 Edvard Said, op. cit, 36.

12 Carl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007, 299.

13 Ibid, 299.

14 O konvencionalnom prikazivanju Orijenta pisao je Derik Skot. Cf. Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*, Oxford University Press 2003, 155-178.

đuju zapažanje Edvarda Saída da reprodukcija određenih esencijalizovanih slika dopinosa tome da svaki dalji iskaz o „Orijentu” postane deo opšte kulture.

Kompozicija *Šeherezada* Rimskog-Korsakova predstavlja još jedno u nizu dela inspirisanih „orijentalnom” tematikom. Rusija, domovina ovog kompozitora, bila je imperija koja se po moći i veličini može meriti sa drugim velikim carstvima XIX veka. Ipak, specifični položaj Rusije između Evrope i Azije uslovio je nešto drugačiji odnos intelektualaca i muzičara prema „Orijentu” nego u Zapadnoj Evropi.

Rusija – imperija između „Istoka” i „Zapada”

Za vreme vladavine Petra I sprovedene su ambiciozne promene u ruskoj politici u okviru procesa evropeizacije. Na primer, jedna od bitnih posledica tog pokušaja evropeizacije ogledala se u jačanju svesti o prostoru ruske imperije i to u skladu sa evropskim modelom imperije, po kome postoji jasno razgraničenje centra (metropole) i kolonijalnog prostora. Kako su osvajачke pretenzije ruske imperije bile od početka globalne, ona je kao model uzela velika prekookeanska carstva, u okviru kojih nije bio problem razgraničiti metropolu od kolonija koje su bile odvojene ogromnim prostranstvom okeana. Međutim, pošto je Rusija osvajala prostore sa kojima se graničila, pojavio se problem razgraničenja metropole i kolonija, a istovremeno i problem granice između Evrope i Azije. Ubrzo je prihvaćeno da se kao granica između dva kontinenta uzme planinski venac Ural, a sve razlike (u geografiji, klimi, flori, fauni, društvenom uređenju i kulturnom razvoju) između teritorija sa jedne i druge strane Urala maksimalno su isticane, na način koji je odgovarao odnosu između metropole i kolonija u evropskim imperijama.¹⁵ Prihvativši princip podele carstva po uzoru na Evropu, Rusija je prihvatila i da svoje kolonije i njene stanovnike posmatra kao Drugo spram koga ona utvrđuje svoj novoustanovljeni identitet. Narodi koji su potpali pod kategoriju Drugog, posmatrani su sa fascinacijom kao egzotični i vredni proučavanja. Odnos prema azijskim teritorijama i onima koje ih naseljavaju, doveo je do stvaranja ruskog *orijentalizma*. Smatrano je da je ruska (u osnovi evropska) kultura i civilizacija superiornija od azijske (bez razlikovanja posebnih naroda koji žive u granicama ruskog carstva) i da Rusija ima moralnu obavezu da ove „neprosvećene mase” dovede na pristojan nivo civilizovanosti.¹⁶ Suprotno svim težnjama onih koji su želeli da Rusiju vide kao evropsko carstvo, bilo je poklonika na-

15 Mark Bassin, „Geographies of imperial identity”, u: Dominic Lieven (ed.), *The Cambridge History of Russia, Vol. II Imperial Russia, 1689-1917*, Cambridge University Press 2006, 47.

16 S. Layton, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge University Press, 1994; A. L. Jersild, *Orientalism and Empire: North Caucasus Mountain Peoples and the Georgian Frontier, 1845-1917*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2002, nav. prema: Mark Bassin, op. cit, 49.

cionalističkih strujanja koji su bili sasvim protiv procesa evropeizacije, smatrajući da je Rusija suštinski različita od Zapadne Evrope i da su te razlike nepremostive. Ipak, jedan vid evropeizacije je i nacionalistima bio blizak, a to je imperijalizam. Oni su prihvatili osvajačku politiku Rusije i podelu carstva na metropolu i kolonije, ali su isticali da je ta politika bitno drugačija u odnosu na zapadnoevropsku, jer su Rusi vekovima bili u kontaktu sa Istokom, za razliku od Zapada. Nacionalisti su težili da na svaki način naprave otklon od brutalnog i krvavog nasleđa koje su Evropljani ostavili u ne-evropskim zemljama.¹⁷

Orijentalizam u muzici „Nove ruske škole”

Nikolaj Rimski-Korsakov bio je član grupe kompozitora *Ruska petorka*, odnosno *Nova ruska škola*, formirane 1867. godine.¹⁸ Vladimir Stasov (В. Стасов), inače bibliotekar po vokaciji, bio je glavni ideolog ove grupe koja se smatrala reakcionarnom u odnosu na zapadnoevropsku umetnost i muziku, kao i u odnosu na ruske kompozitore poput Antona Rubinštajna (А. Рубинштейн) koji su stvarali pod uticajima zapadnoevropske muzike.¹⁹ Ambivalentnost Rusije prema Zapadu, uočljiva u politici, očita je i u muzici. Anton Rubinštajn je, prema tome, bio predstavnik struje koja se zalagala za evropeizaciju i videla Rusiju kao jednaku sa zemljama Zapadne Evrope, dok je *Nova ruska škola* delala u skladu sa idejama nacionalističkih pristalica koji su isticali različitost Rusije u odnosu na Zapad.

Četiri glavne karakteristike muzike *Nove ruske škole*, koje je Stasov izneo u eseju *Naša muzika* objavljenom 1882. godine, jasno pokazuju usmerenja petorice kompozitora. U pitanju su: upotreba folklornih elemenata, odbijanje nemačkog (odnosno zapadnoevropskog) shvatanja muzičke forme i tretmana harmonije, sklonost programnosti u muzici i usvajanje orijentalizma kao podjednako prepoznatljivog elementa njihovog stila.²⁰ Kao i u odgovarajućoj političkoj struji, i u *Novoj ruskoj školi* je jedna od primarnih težnji bilo udaljšavanje od Zapada. U tom smislu je zanimljivo navesti reči Modesta Musorgskog, koji je smatrao da se zapadni (nemački) i ruski način simfonijskog mišljenja znatno razlikuju: „Ukratko, simfonijski razvoj u tehničkom smislu je kao nemačka filozofija – sva razrađena i sistematizovana... Kada Nemač misli, on racionalizuje svoj put do zaključka. Naš ruski brat, s druge strane, počinje sa zaključkom i onda zabavlja

17 Cf. Mark Bassin, op.cit, 46-55.

18 Ostali članovi grupe bili su Milij Balakirjev (Милий Балакирев), Aleksandar Borodin (Александр Бородин), Modest Musorgski (Модест Мусоргский) i Cezar Kjuj (Цезарь Кюи).

19 Nasser Al-Tae, „Under the Spell of Magic: The Oriental Tale in Rimsky-Korsakov's *Sheherazade*” u: Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (ed.), op. cit, 270.

20 Ibid, 271.

sebe promišljanjem. To je sve što imam da kažem o simfonijskom razvoju.”²¹ Orijentalistički element u muzici *Nove ruske škole* upravo je jedan od načina pomoću kojih se obezbeđuje različitost ruske muzike u odnosu na zapadnoevropsku muziku. Iako orijentalizam postoji i u zapadnoevropskoj muzici, on nije prisutan na isti način, jer je, kako je Stasov primetio, u Rusiji on deo svakodnevice kompozitora. U eseju *Naša muzika*, Stasov je, komentarišući pristup zapadnoevropskih kompozitora „Orijentu”, između ostalog napisao: „Sa muzičarima *Nove ruske škole* je drugačije. Neki od njih su zaista videli Istok... dok su drugi, iako nikada nisu bili tamo, čitav život okruženi uticajima Orijenta i otud ga prikazuju jasno i uverljivo. Sa te strane, oni dele opštu rusku zainteresovanost za sve što je istočno. Ova činjenica nije iznenađujuća, s obzirom da je toliko toga istočnog postalo deo svakodnevnog života Rusa i dalo mu tako posebnu, karakterističnu boju.”²² Muzikolog R. Taraskin (R. Taruskin) skreće pažnju na ambivalentan odnos ruskih kompozitora prema Orijentu. Sa jedne strane, u delima poput Borodinove opere *Knez Igor* prisutno je identifikovanje Rusije kao nadmoćne imperijalne sile u odnosu na potlačeno orijentalno Drugo, dok je s druge strane, orijentalni element bio jedna od primarnih karakteristika pomoću kojih se ruska muzika razlikovala u odnosu na zapadnoevropsku.²³

„Šeherezada” Rimskog-Korsakova kao ogledalo ruskog orijentalizma

Simfonijska svita *Šeherezada*, posvećena Vladimiru Stasovu, premijerno je izvedena 1888. godine. Iako je u pitanju programsko delo, Rimski-Korsakov nije bio sklon pisanju previše detaljnog programa. Naznačio je samo okvirnu priču o sultanu Šahrijaru, koji, razočaran zbog neverstva svoje prve žene, ubija svaku sledeću posle prve bračne noći. Šeherezada, poslednja u nizu njegovih supruga, uspeva da spase svoj život, pričajući priče tokom hiljadu i jedne noći i budeći sultanovu radoznalost. Iako se naslovi svakog od četiri stava odnose na pojedine Šeherezadine priče (I *More i Sinbadov brod*, II *Priča princa Kalendera*, III *Princ i princeza*, IV *Praznik u Bagdadu*) detalji tih priča iz programa kompozitora nisu poznati. Rimski-Korsakov je zapisao: „Komponujući

21 Musorgski u pismu Rimskom-Korsakovu, nav. prema: Piero Weiss and Richard Taruskin, *Music in the Western World: A History in Documents*, Thomson Learning, Inc. Belmont, 2008, 337.

22 Piero Weiss and Richard Taruskin, op. cit, 335.

23 Zanimljiv primer daje Taraskin, koji objašnjava da je indikativno što je Sergej Djagiljev, impresario Ruskog baleta, odabrao da se na prvom gostovanju u Parizu trupa predstavi zapadnoj publici upravo delima u kojima preovladava orijentalni kolorit. Na repertoaru su između ostalog bile *Polovecke igre* iz opere *Princ Igor*, *Kleopatrino priviđenje* Rimskog-Korsakova, *Ples persijskih robinja* iz opere *Hovanščina* Musorgskog, *Arapski ples* iz Glinkine opere *Ruslan i Ljudmila* i *Šeherezada*. Cf: Richard Taruskin, „Entoiling the Falconet” u: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press 1997, 182.

Šeherezadu nameravao sam da ovim nagoveštajima tek neznatno usmerim fantaziju slušalaca putem kojim je moja fantazija putovala, a da ostavim više prostora za lični doživljaj svakog pojedinačnog slušaoca, na osnovu njegove volje i raspoloženja”.²⁴

Na samom početku kompozicije predstavljene su teme dve glavne ličnosti, sultan Šahrijar i Šeherezada. Ove teme se, kao i karakteri ličnosti koje označavaju, međusobno znatno razlikuju. Temu sultana donose klarineti, fagoti, limeni duvači i ceo gudački korpus u *fortissimu* (Primer br. 1). Orkestracija, melodija u unisonu i ritam teme prikazuju sultana kao odlučnu, dominantnu i zapovedničku figuru, neograničene moći. Ovakav prikaz sultana u skladu je sa zapažanjem Ralfa Loka (Ralph Locke) o stereotipnom prikazivanju orijentalnih muškaraca kao „...samozadovoljnih, tvrdoglavih, netolerantnih i fanatičnih despota gladnih moći, impulsivnih i sklonih nasilju.”²⁵ Sultanova tema nema stabilnu kadencu, već se posle generalne pauze završava na sniženom drugom stupnju osnovnog e-moll tonaliteta. Kako primećuje Naser Al-Tei (Nasser Al-Tae), ovaj postupak je značajan jer ocrta sultanovu iracionalnu ličnost, zaslepljenu besom.²⁶ Tema Šeherezade uvedena je posle kratkog prelaza (Primer br. 2). Liričnost i improvizacioni karakter melodije koju donosi solo violina, mestimično podržana pratnjom harfe,²⁷ sasvim je suprotna temi sultana. Ona je prepoznatljiva kao ženska tema, dok su proređena pratnja, triole, silazne sekvence i razloženi akordi karakteristični elementi muzičkog orijentalizma. Primetno je da tema odudara melodijski, ritmički i tonalno od normi zapadnoevropske umetničke muzike. Iako kao i većina orijentalnih muzičkih tema nema u osnovi originalnu arapsku melodiju, ona je bez sumnje slušaocima prepoznatljiva kao orijentalna, jer odstupa od normi zapadnoevropske muzike. Postupak Rimskog-Korsakova po tome je sličan metodama brojnih evropskih kompozitora. Ono po čemu se Rimski-Korsakov razlikuje je pristup koji ima prema liku Šeherezade kao predstavi o orijentalnoj ženi. Dok su one na operskim scenama XIX veka uglavnom predstavljane kao zavodljive i senzualne fatalne žene, a mnoge od njih su tragične heroine poput Karmen i Dalile, Šeherezada izmiče tragičnom kraju koristeći kao glavno oružje zavodljivost svoje priče. Birajući tu junakinju kao inspiraciju, a potom muzikom podržavajući njen literarni karakter, Rimski-Korsakov je pružio drugačiji model orijentalne žene od onog konvencionalnog.²⁸

Prvi stav inspirisan je avanturama moreplovca Sinbada (*More i Sinbadov brod*). Karak-

24 Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, nav. prema: Nasser Al-Tae, op. cit. 279.

25 Ralph Locke, ‘Constructing the Oriental “Other”: Saint-Saëns’s Samson et Dalila’, *Cambridge Opera Journal* 3.3 (1991): 268–9. nav. prema: Nasser Al-Tae, op. cit. 280.

26 Nasser Al-Tae, op. cit. 282.

27 Naser Al-Tei uvodi zanimljivo zapažanje da je harfa takođe instrument koji koristi mitski junak Orfej kako bi svojom pesmom ukrotio divlje zveri na kapijama Hada i pravi paralelu sa Šeherezadom koja, ovde uz harfu, „kroti” divlju prirodu svog supruga. Op. cit. 286.

28 Ibid, 281.

teristično je, u toku celog stava, da se teme, kad su jednom izložene, samo ponavljaju u okviru sekvenci, transponovane i najčešće sa variranom orkestracijom. Ova pojava priziva reči Musorgskog i njegov opis načina simfonijskog mišljenja ruskih kompozitora. Odstupanje od zapadnoevropskog pristupa simfonijskom razvoju takođe je očito u kodi, gde se do kraja ne dolazi nužno fragmentacijom i modulacijama, već variranjem orkestarskih boja, kao i u nedostatku razvojnog dela, u kome se najčešće vrši motivski rad sa materijalom tema. Drugi stav (*Priča princa Kalendera*) u obliku je složene trodelne pesme sa uvodom i kodom. U uvodu su ponovo predstavljene teme centralnih ličnosti. Melodija teme II stava ostaje nepromenjena, ali se orkestracija i harmonija menjaju. Ovaj postupak podseća na Glinkine varijacije. U toku ovog stava uočavaju se dva momenta improvizacionog karaktera, u kojima klarinet u prvom i fagot u drugom izvode melizmatične pasaže. Naser Al-Tei primećuje da ovi pasaži asociraju na mujezinov poziv, što je u skladu sa religioznim kontekstom stava (Kalender je sveštenik u sekti nalik derviškoj).²⁹ U trećem stavu Rimski-Korsakov uvodi likove princa i princeze, predstavljene novim muzičkim materijalom, a Šeherezadina tema se pojavljuje u okviru jedne epizode u poslednjem odeljku stava. Kompozitor ne navodi precizno na koji prinčevski par iz zbirke se odnosi ovaj stav. Ipak, kako je on po nežnoj i liričnoj atmosferi veoma blizak pretposlednjoj priči iz *Hiljadu i jedne noći*, *Nežna povest carevića Jasmina i kneginjice Bademke*,³⁰ može se pretpostaviti da je ona u osnovi trećeg stava, jer je to poslednje priča koju Šeherezada priča sultanu pre njihovog pomirenja.

Šeherezadina pobeda muzički je dočarana u sledećem, četvrtom stavu, koji je u obliku ronda. Dve glavne teme predstavljene su u uvodu, a teme prethodna tri stava u okviru epizoda ronda. U kodi četvrtog stava muzički su pomirene ranije suprotstavljene teme Sultana i Šeherezade. Pošto je izložena Šeherezadina tema, čujemo temu sultana u novom svetlu. Dok poslednji ton Šeherezadine teme traje, sultanovu temu donose violončela i kontrabasi, instrumenti iz porodice kojoj pripada i Šeherezadin glas – violina. Sultanova tema je sada u *pianissimu*, što zajedno sa drugačijom bojom, dočarava njegovu promenu, smirenje i složnost sa Šeherezadom. Promenu koja se dogodila sultanu najupečatljivije predstavlja kadenca. Za razliku od ranije čutog nestabilnog završetka, sada se javlja plagalna kadenca u okviru e-molla, osnovnog tonaliteta, koja obezbeđuje zaokruženost i stabilnost temi. Specifična plagalna kadenca prema mišljenju Nasera Al-Teia predstavlja „ženski” završetak, zato što je izbegnuta „muška”, autentična kadenca.³¹ To je još jedna potvrda Šeherezadine pobede. Kao što Šeherezada odstupa od stereotipne slike orijentalne hirovite zavodnice, tako ni Sultan nije predstavljena samo

29 Ibid, 287.

30 Cf. „Nežna povest carevića Jasmina i kneginjice Bademke” u : *Hiljadu i jedna noć*, II, (prev. Stanislav Vinaver), Matica srpska, Novi Sad 1982, 423-437.

31 Nasser Al-Taei, op. cit, 289.

kao stereotipni okrutni orijentalni vladar, već i kao ličnost sposobna za transformaciju. Sama priča ima plemenit kraj kao i priča bilo kojih „ne-orijentalnih” junaka. Dakle, birajući da muzikom dočara svet iz zbirke *Hiljadu i jedna noć*, Rimski-Korsakov je pokazao spremnost da se bavi ličnostima arapske kulture koje se nisu sasvim uklapale u esencijalizovane slike „Orijenta” prisutne u umetničkim ostvarenjima njegovih zapadnoevropskih savremenika.

Zanimljivo je osvrnuti se na mogući uticaj konstrukcije zbirke priča *Hiljadu i jedne noći* na kompoziciju Rimskog-Korsakova. Ovaj uticaj se naslućuje ne samo po naslovima same svite i njenih stavova, već i po kompozitorovom usvajanju forme okvirne priče u kojoj su sadržane druge priče. U svakom stavu provlači se tema Šeherezade, što je i kompozitor prokomentarisao: „...Nit koja ujedinjuje sve stavove, pojavljujući se u kratkim uvodima u prvi, drugi i četvrti stav i kao intermeco u trećem stavu, pisana je za violinu solo i predstavlja samu Šeherezadu kako priča svoje čudesne priče sultanu. Koda četvrtog stava ima istu umetničku svrhu...”³² Ovo „provlačenje” glasa pripovedačice kroz svaku priču, Rimski-Korsakov je mogao da vidi u samoj zbirci *Hiljadu i jedne noći*, u kojoj su priče uvek povezane istupanjem Šeherezade koja se obraća sultanu. Osim toga, mnoge priče u zbirci izgledaju kao varijacije na temu. Kako navodi Al-Tei: „...čitalac iznova i iznova sreće iste fraze, iste rečenice, iste jezičke idiome, često kao minijatura ogledala obimnijih priča čiji su deo”.³³ Stoga je značajna simbolička funkcija ponavljanja i variranja, jer se stiče utisak da kompozitor prihvata orijentalni način pripovedanja, umećući uvek glas pripovedača, koji se upliće u tok radnje, dok se motivi iz različitih priča (odnosno teme iz različitih stavova) međusobno prepliću.

Čini se da Rimski-Korsakov, suptilno odstupajući od stereotipnih pristupa „Orijentu” uočljivih kod zapadnoevropskih kompozitora, pokazuje sve one težnje, vidljive u politici, da se napravi jasna razlika između ruskog i zapadnoevropskog pristupa. Takođe, on kao da potvrđuje reči Stasova, koji tvrdi da ruski kompozitori „doživljavaju Istok na način drugačiji od evropskih kompozitora, jer je Istok deo njihove svakodnevice.” Ipak, analiza *Šeherezade* pokazuje da ni Rimski-Korsakov nije uzmicao pred upotrebom muzičkih konvencija. Iz tog razloga se ne može reći da on pokazuje sasvim drugačiji pristup muzičkom prikazivanju „Orijenta”. S druge strane, njegov pristup, iako ne donosi značajne novine, ipak svedoči o težnji da se napravi bar suptilno i mestimično odstupanje od ukorenjenih esencijalizovanih slika arapskog sveta i kulture. Pokušaj da se u muzici kompozicije *Šeherezada* evocira način pripovedanja primenjen u zbirci *Hiljadu i jedna noć*, pokazuje da je kompozitor bio spreman da uvidi specifičnosti jednog dela arapske kulture i da dopusti da nešto od te kulture ostavi traga u njegovom delu.

32 Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, nav. prema: ibid, 292.

33 Sandra Naddaff, *Arabesque: „Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights”* Northwestern University Press 1991, nav. prema: Nasser Al-Tae, op. cit, 291.

Međutim, da li su kompoziciona sredstva upotrebljena u tu svrhu zaista specifična samo za *Novu rusku školu* (i nepoznata zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji), pitanje je koje zahteva kompleksniju analizu i istraživanje. Na osnovu sadašnjih uvida, svakako se može potvrditi da je Rimski-Korsakov blagim odstupanjima od konvencionalnog prikaza „Orijenta” učinio korak više ka njegovom razumevanju i razbijanju stereotipnih predstava i pokazao da „Orijent” i „Okcident” ne moraju nužno biti suprotstavljeni. Taj korak približavanja učinjen je baš u Rusiji, imperiji na razmeđu Evrope i Azije.

SUMMARY

Symphonic suite *Scheherazade* is work by russian composer Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908), member of a group *New Russian School*, which proposed national ideas in Russia at the end of the 19th and beginning of the 20th century. The group also emphasised specifics of Russian art music compared to one of Western European composers. Two most important features of musical language for this group were program music and „music orientalism”. Although orientalist discourse was present in the music of Western European composers too, there is a question if, paradoxically, emphasis on that discourse served Russian composers to mark distinction or specifics of Russian music in comparison to Western European composers’ works. Special review has been made on the political situation in Russia (in the second half of the 19th century), considering different political attitudes (pro-european or national ones) towards colonial conquests in Asia. Key theoretical approach for the problem of forming musical knowledge in described political context in this paper is E. Said’s concept of „orientalism”. By using formal analyses of composition *Scheherazade* and applying interpretation based on E. Said’s postcolonial theory, it has been examined if Rimsky-Korsakov (as a representative of national artistic movement) gives different solutions for depicting „Orient” than Western European composers.

Katarina Todorović

Cigani lete u nebo: oblici vremena i hronotopa u filmu

UDC 791 (470)

Apstrakt: U ovom radu ćemo se osvrnuti na hronotope, odnosno suštinske uzajamne veze vremenskih i prostornih odnosa u ruskom filmu *Cigani lete u nebo* (Табор уходит в небо) reditelja Emila Lotjanua koji je snimljen je 1975. po motivina pripovetke *Makar Čudra* Maksima Gorkog. Iako su osnovna linija dramske radnje i likovi preuzeti iz pripovetke, Emil Lotjanu je, koristeći se pripovetkom samo kao polaznom osnovom, napravio autorsko umetničko delo putem kojeg je izrazio sopstveno poetsko i filozofsko viđenje tematike slobode, ropstva i sudbine, te će se ova analiza baviti isključivo tekstem filma. S obzirom na osobinu umetničkog hronotopa da objedinjuje prostorno-vremenska obeležja u konkretnu celinu, film *Cigani lete u nebo* zbog svoje muzičke osobine (u pitanju je mjuzikl) gradi specifičan odnos prema prostoru i vremenu. S druge strane ovaj film dovodi u pitanje vrednovanje Vremena i Istorije u hrišćanskom smislu, jer putovanje ne predstavlja čin hodočaća, već životnu filozofiju jednog nomadskog naroda. Takođe, videćemo da u slučaju glavnih junaka, koji dele nazore sopstvenog kulturnog nasleđa u smislu odnosa prema slobodi i granicama, njihova prostorna nedefinisanost ne predstavlja ciklično kretanje bez formalnog (materijalizovanog) cilja, već naprotiv, kretanje ka samom centru preseka prostora i vremena, ka tački smrti, odnosno „večnoj slobodi“.

Ključne reči: hronotop puta, hronotop susreta, avanturističko vreme, nepovratno vreme, dom-antidom, film *Cigani lete u nebo*

Ruski film *Cigani lete u nebo* (Табор уходит в небо) Emila Lotjanua¹, reditelja moldavskog porekla, snimljen je 1975. po motivina pripovetke *Makar Čudra* Maksima Gorkog². Za razliku od pripovetke klasičnog obrasca „duple ekspozicije“ u kojoj Ciganin Makar Čudra jednom lutajućem prolazniku (pripovedaču) ispoveda o svom ciganskom sabratu, Lojku Zobaru i njegovoj ljubavi, Radi, film direktno prati sudbine glavnih junaka, dok se Čudra pojavljuje samo kao sporedan lik. Iako su osnovna linija dramske radnje i likovi preuzeti iz pripovetke, Emil Lotjanu je, koristeći se pripovetkom samo kao polaznom osnovom, napravio autorsko umetničko delo putem kog je izrazio sopstveno poetsko i filozofsko viđenje tematike slobode, ropstva i sudbine, te će se ova analiza baviti isključivo tekstem filma.

Prilikom analize hronotopa ovog teksta, odnosno suštinski uzajamnih veza vremenskih i prostornih odnosa, najpre bi trebalo naglasiti da: „*hronotop kao formalno sadržajna kategorija određuje (u znatnoj meri) i lik čoveka*“ (Bahtin, *O romanu*:193) u umetničkom delu. S obzirom na osobinu umetničkog hronotopa da objedinjuje prostorno-vremenska obeležja u konkretnu celinu jer zgušnjava vreme, čineći ga umetnički vidljivim, a samim tim uvlači prostor u kretanje vremena, film *Cigani lete u nebo* zbog svoje muzičke osobine (u pitanju je mjuzikl) gradi specifičan odnos prema prostoru i vremenu. Muzički film kao žanr zahteva ukidanje neverice i „*izgleda da se odigrava u svetu fantazije pre nego u realnosti; gledajući ga možemo shvatiti da ljudi idu kroz život uz pesmu i igru*“ (Kaminski:142). Ono što je karakteristično za ovaj mjuzikl je da su muzičke tačke, koje postaju rituali, odigrani u obliku igre ili pesme, predstavljaju folklorno nasleđe jednog naroda, te se ukidanje realnosti, odnosno prelazak u fantazmagorični svet prevashodno odvija na nivou same priče, jer nije nimalo začudno zamisliti ciganski narod koji, tako reći, luta proplancima ili ulicama grada, igrajući i pevajući. Tokom pevačko-igračkih tački koje slave proleće, život i slobodu, ali i govore o prolaznosti vremena i nemaštini³, vreme se u potpunosti uliva u prostor, biva usporeno i ustupa mesto ritualnom „padanju u trans“.

1 Emil Lotjanu (1936-2003) rođen je u Klokusni (Clocuşna). Nakon očeve smrti (1949), sa kojim je živeo u Bukureštu, i izgubivši kontakt sa majkom, Lotjanu je dane provodio na ulicama, spavajući po magacinima i skloništima. Studirao je na MHAT (Moskovski hudožestveni teatar) u Moskvi (1954-1956), a diplomirao na VGIK filmskoj školi (1962). Tokom života snimio je oko četrnaest filmova. *Cigani lete u nebo* je 1976. godine bio najposećeniji film u Sovjetskom Savezu. Na San Sebastijanu je dobio Zlatnu školjku (1976). Na IFF Panama – Svetlana Toma (Rada) je nagrađena za najbolju žensku ulogu (1977). Film je takođe dobio nagradu za vizuelne slike na 11. Kongresu UNITEC-a u Parizu.

2 Pripovetka *Makar Čudra* je napisana 1892. godine tokom boravka Maksima Gorkog u tamnici i predstavlja njegovu prvu pripovetku

3 Nazivi pesama na ciganskom jeziku sa prevodom: Nane tsokha – Nemam suknju, Kai Yone – Gde su one (moje zlatne godine), Loli phabay – Crvena jabuka.

S druge strane, ovaj film dovodi u pitanje vrednovanje Vremena i Istorije u hrišćanskom smislu, jer putovanje ne predstavlja čin hodočaća, već životnu filozofiju jednog naroda, čiji dom je u geografskom smislu ceo svet, a u simboličkom duhovni prostor lišen svih materijalnih vrednosti. Takođe, videćemo da u slučaju glavnih junaka, koji dele nazore sopstvenog kulturnog nasleđa u smislu odnosa prema slobodi i granicama, njihova prostorna nedefinisanost ne predstavlja ciklično kretanje bez formalnog (materijalizovanog) cilja, već naprotiv, kretanje ka samom centru preseka prostora i vremena, ka tački smrti, odnosno „večnoj slobodi“.

HRONOTOP PUTA

Ciganski narod i njihova kultura oduvek su predstavljali inspiraciju i povod za stvaranje različitih umetničkih dela. Njihova istorija govori o pretežno nomadskom načinu života i sposobnosti prilagođavanja sredini u kojoj se nalaze. Oni su putujući čergari, koji menjaju dom u odnosu na egzistencijalne potrebe. Kao takvi, prisvajali su jezik, religiju i običaje naroda sa kojima su su živeli što je vremenom uzrokovalo kontaminiranje sopstvenog folklora. Međutim, vezu sa izvornim verovanjima i paganskim običajima nikada nisu izgubili već su je prilagođavali uslovima.

Hronotop puta u filmu Emila Lotjanua ne predstavlja samo geografsku površinu koju junaci *avanturističkog vremena*⁴ prelaze, idući ka nekom konkretnom cilju (duhovnom ili materijalnom), već paradigmatiku dimenziju i metaforičku osu značenja teksta filma. Realni put cigana čergara prelazi u metaforu puta kao takvog.

Za početak, sâm naziv filma *Cigani lete u nebo* upućuje na prostorno-vremensku arbitrarnost u čijem se preseku nalazi centralna tačka, sudbina glavnih junaka Zobara (*Grigore Grigoriu*) i Rade (*Svetlana Toma*), smrt (ili večni život). U originalnom naslovu (*Табор уходит в небо*) umesto Cigana stoji reč koja označava kamp, ili čergu (*табор*) te bismo u slobodnom prevodu mogli da kažemo da naslov filma glasi *Kamp ide (leti) u nebo*. Dakle, u prostornom smislu, Cigani čergari nose značenje jedne putujuće, prostorno nestalne filozofije, koja na značenskoj shemi predstavlja horizontalnu osu, osu putovanja, a u vremenskom smislu odrednica *lete u nebo*, označava neko večno vreme, vertikalnu osu. Bitno je pomenuti da je glagol *leteti* u nazivu filma postavljen u prezentu (oni *lete*, *idu* u nebo), što otvara tumačenje u pogledu na koga se odnosi. Da je dat u bilo kom prošlom ili budućem vremenu, zaključili bismo da je usmeren na glavne junake koji na kraju prelaze u večno vreme, ali s obzirom da nije, autor je evidentno napravio razliku između kolektivnog značenja ciganskog naroda i značenja jednog izdvojenog para unutar grupe.

Presek horizontalne (prostor – putujući Cigani) i vertikalne (vreme – lete u nebo)

4 O avanturističkom vremenu videti u (Bahtin, *O romanu*: 197)

ose obrazuje krst koji simbolizuje „Središte Sveta“ jer: „*posredstvom krsta obavlja se komunikacija sa Nebom, a u isto vreme se 'spasava' i čitav Svet*“ (Elijade:186-190), a u njegovom centru se nalaze sudbine Rade i Zobara. Antiteza prave linije usmerene ka vrhu i cirkularnog kretanja u horizontalnoj ravni u prostornom modelu predstavlja suprotstavljajanje istine i laži: „*Predstava o tome da kretanje u krug ima čarobnjačku, magijsku – a s tačke gledišta srednjovekovnog hrišćanstva đavolsku – prirodu, bila je univerzalna*“ (Lotman). Suprotstavljajanje magijskog, cikličnog kretanja i linijskog kretanja koje podrazumeva hrišćanstvo: „*jer Hristos je jedanput umro za grehove naše*“ (Elijade), predstavlja jednu od teza kojom se bavi film s obzirom na njegov dominantni motiv – jukstaponiranje paganstva i hrišćanstva.

Smrt Rade i Zobara, s druge strane, ukazuje na iščezavanje poslednjih generacija nomadskih Cigana na ulasku u XX vek, a njen ritualni karakter ponovno uspostavlja ciklično računanje vremena zbog mitskog karaktera glavnih junaka. Takođe, autor filma dramatičnim završetkom koji, na izvestan način, predstavlja svojevoljnu odluku nosilaca poruke o slobodi, pravi suptilnu paralelu sa umetnošću i epohom koja će se roditi u dvadesetom veku, veku dekonstrukcije i dekadencije.

HONOTOP SUSRETA

Hipertrofirana osećanja glavnih junaka prema slobodi, koja je vrednija od života, čine Radu i Zobara simboličkim likovima koji reprezentuju određenu ideju. Ime Rada je slovenskog korena i nosi značenje *radost, biti veseo*, a Zobar je izvedenica od istočnoafričkog imena Zuberi koje na Svahiliju znači *jak, snažan*. Kao istaknuti pojedinci u okviru svojih čergi (Rada je vesela i prkosna „ciganska kćer“ koja ne pripada nikome, a Zobar obrazovan, stameni konjokradica koji dukate deli siromašnima) oni su predstavnici poslednje generacije čergarskog načina života nomadskih Cigana koja na početku dvadesetog veka zamire prvenstveno zbog činjenice da su društveno nepogodni. Migracije Cigana oduvek su predstavljale veliki problem vlastima. U drugoj polovini dvadesetog veka socijalističke zemlje Istočne Evrope pokušale su program prisilnog ustaljivanja da bi dokrajčile migracije Cigana.⁵ U nedostatku razumevanja savremenih društvenih konvencija koje podrazumevaju prostorna ograničenja (kuća, država, nacija) nomadskim narodima preostaje samo da „lete u nebo“, jer se smrt poistovećuje sa večnom slobodom, jedinom mogućom za onoga koji ne prihvata ovozemaljske zakone.

Najuniverzalniji motiv koji je u tesnoj vezi sa hronotopom puta je motiv susreta ili hronotop susreta. Po Bahtinu: „*Put je pre svega mesto za slučajne susrete. Na putu (velikom putu) presecaju se u jednoj vremenskoj i prostornoj tački prostorne i vremenske staze različitih ljudi...*“ (Bahtin, *O romanu* : 373). Dakle, susret je tačka zapleta i mesto odvi-

5 Enciklopedija Britanika o Ciganima, preuzeto iz (Scherer)

janja događaja prilikom čega se vreme uliva u prostor i teče po njemu. U Lotjanuovom filmu bi trebalo izdvojiti dva ključna hronotopa susreta koji međusobno predstavljaju antitezu, a dopunjujući su zaplet u užem i u širem smislu. To su Zobarov prvi susret sa Makar Čudrom, a potom sa Radom, kao hronotopi *tudeg sveta u avanturističkom vremenu*⁶.

Lik Makar Čudre nosi nekoliko značenja. On je ujedno anticipator zapleta, primarni i, u neku ruku, najdosledniji nosilac filozofske poruke o slobodi, kao i svedok propadanja jedne drevne kulture:

Makar Čudra: Cigani nisu ono što su bili. Konje menjaju za zlato. A njihove duše? Ne ljubi novac, on će te izdati. Ne ljubi žene, i one će te izdati. Samo slobodu.

Jezik Cigana nije imao reč za pojam posedovanja, dok je kod Evropljana privatno vlasništvo bilo sveto.⁷ Iz Čudrine izjave dobijamo informaciju o inverziji vrednosti koje su činile nekadašnje „putujuće“ Cigane, i onih koje čine sadašnje, ustaljene na nekom mestu. „*Konje menjaju za zlato*“ zapravo znači da menjaju slobodu za ropstvo, iz čega proizlazi i njihova poganost duše direktno prikazana preko lika Ciganina-vodeničara, Balinta, onog koji ubija jednog od Zobarovih prijatelja ne bi li izbegao vraćanje duga.

Čudrino upozorenje Zobaru da ne ljubi žene, jer će ga izdati, pre se može shvatiti kao njegovo poimanje slobode jedino moguće ukoliko čoveka ništa ne vezuje (a ljubav je obavezujuća), nego kao mizoginija. Po svemu sudeći Čudra je neko ko je učio na sopstvenim greškama i kao takav ovaj susret sa sobom iz prošlosti (Zobarom) odlikuje se visokim stepenom emocionalno-vrednosnog intenziteta, jer je proročkog karaktera.

Sa druge strane se nalazi hronotop susreta sa Radom koji predstavlja formalni dramski zaplet, ali mu daje i potpuno metaforičko značenje jer se Rada pred Zobarom pojavljuje kao epifanija (on leži ranjen, ona ga leči magijom i travama, a potom nestaje). Čudrino upozorenje se materijalizovalo i ciklično vreme, vreme nomadskog lutanja, postaje linearno. Od tog trenutka postoji samo jedan smer kretanja protagonista.

Hronotop susreta koji nudi mogućnost za tumačenje pitanja čovekove slobode i ropstva iz perspektive Umetnosti je trenutak kada se ukrštaju putevi Zobara i njegove trupe sa putujućom glumačkom trupom. „*Jesu li to ludaci?*“, postavlja pitanje jedan od Lojkovih prijatelja: „*Ne, glumci*“, Lojko odgovara. Dakle, sve ono čime se film bavi, moglo bi istovremeno da predstavlja i personifikovanu priču o umetnosti, slobodi njenog izražavanja, kao i izazovima koje je pred nju donela dekonstrukcija dvadesetog veka.

6 O hronotopu *tudeg sveta u avanturističkom vremenu* videti u (Bahtin, *O romanu*: 199)

7 O ovoj temi videti u (Scherer)

VREME I ISTORIJA, CIKLIČNO-LINEARNO KRETANJE, UPLIV MITOLOGIJE

Napuštajući shvatanje o cikličnosti vremena zbog činjenice da se hijerofanije, koje se očituju u Vremenu, ne mogu više ponavljati (Hristos je samo jedanput živeo, bio razapet i vaskrsnuo), Hrišćanstvo je ustanovilo nepovratno Vreme, Vreme koje prestaje da nastaje, postaje večnost, a samim tim dobija nadistorijsko značenje i soteriološku ulogu.⁸ Hrišćanstvo je ušlo u istoriju da bi je ukinulo, jer je najveća nada hrišćana drugi Hristov dolazak koji će staviti tačku na Istoriju. Ovakvo poimanje vremena i istorije karakteristično je za sve religije koje podrazumevaju postojanje Mesije.

Cigani lete u nebo je film koji objedinjuje paganske običaje, mitologiju i hrišćanstvo. Cigani su prikazani i kao narod koji prihvata hrišćanske običaje i duhovne oce crkve (u kući vodeničara Balinta na zidu se nalazi krst, a pored njega (Balinta) sedi sveštenik), ali i kao oni koje leče travama i uživaju u grešnom vinu, živeći od krađe konja.

Lik Zobara je, između ostalog, hristolika figura, što je u sceni kada su on i Rada u napuštenom manastiru eksplicitno prikazani:

Zobar: Ne valja pušiti pred svecima.

Rada: Zašto su oni sveti?

Zobar: Zato što su patili ceo život.

Rada: Ja mnogo patim, znači da sam sveta.

Potom se u kratkom kadru iza Zobarovog torza na zidu primećuje ikona Hrista sa bodljikavim vencem na glavi.

Zobarova smrt na kraju filma predstavlja žrtvovanje zarad viših ciljeva, neke vrste upozorenja da sloboda umire zbog nadolazećih zakona i kao takva dobija mitski karakter. U trenutku čekanja sopstvenog pogubljenja u tamnici, kada je poput Prometeja okovan jer se ogrešio o Božje zakone, Zobar ne posustaje od svojih načela pred sveštenim licem, Božijim izaslanikom, i zahteva ono što pripada samo njemu – sopstveno telo, koje će na kraju praktično sam „prineti oltaru“ u ritualnoj smrti.

Sveštenik: Sine! Mi brinemo o dušama grešnika. Ali, nećeš na zemlji naći oproštaj za svoju grešnu dušu. Jeo si hleb bez zakona i pio vino greha (...) Jesi li đavo, ili si samo slab?

Zobar: Ja sam Zobar. Ja sam kradljivac konja. (...)

Sveštenik: Smiluj se na njegovu dušu, Gospode!

Zobar: I na telo njegovo!

Za razliku od mitskih junaka hrišćanske religije koji su dobili nadistorijsko značenje jer se od hrišćanina traži da postane Hristov savremenik i živi njegove propovedi, agonije i vaskrsenje, Zobarova mitska žrtva se odriče od nepovratnosti vremena koje podra-

8 O nepovratnom vremenu koje je ustanovilo Hrišćanstvo videti u (Eljade:196-200)

zumeva hrišćanstvo, vrativši ga u svoje ciklično stanje i ukinuvši njegovu soteriološku ulogu. Pre susreta sa Radom, Zobar je bio reprezent nomadskog načina življenja čije Vreme podrazumeva ciklično kretanje, odnosno cirkularni hronotop od tačke rođenja do tačke smrti. Nakon susreta sa epifanijom (Radom) Lojkova „duša“ dobija porive za „telom“ i beskraj duhovnog i fizičkog prostora dobija konture granica, a krajnje (samo) ubistvo njihovog kolektivnog lika vaspostavlja ciklično vreme, jer vaskrsnuća u formalnom smislu nema. Međutim, ne treba upasti u zamku i shvatiti kako film nastoji da sugerise poruku o raskidanju sa čulnim životom zarad duhovnog ispunjenja. Glavni junaci, pre svega, pate od taštine i njihova fatalna sudbina je posledica ličnog izbora. Uostalom, film je svojevrсна alegorija o životu, te bi tumačenje likova iz perspektive psihološkog realizma bilo pogrešno.

U sceni koja sledi nakon razgledanja napuštenog manastira, Rada i Zobar se u zagrllaju kotrljaju u reku i potapaju. Uronjavanje u vodu simbolizuje vraćanje u predoblično, u neizdiferencirani oblik pretpostojanja, a izronjavanje ponavlja kosmogonijski čin obličnog očitavanja. Simbolizam Voda podrazumeva Smrt i Ponovno rođenje. „*U bilo kojem religioznom kontekstu se sretale, Vode postojano čuvaju svoju funkciju: one stvaraju, ukidaju oblike, „spiraju grehe“, a ujedno čiste i obnavljaju.*“ (Elijaše:177-186) Simbolično potapanje Rade i Zobara nakon izlaska iz manastira može da predstavlja neku vrstu krštenja, stvaranja novih pravila igre, novih vrednosti, koje bi u hrišćanskoj valorizaciji predstavljale odnos smrt-ponovno rođenje. Međutim, u ovom slučaju to ponovno rođenje se ne odnosi na duhovnost, već na telesnost i izvršena je inverzija u odnosu na hrišćansko značenje, kao i prelazak u mitolološke asocijacije. Slika obnažene Rade pored vode podseća na Botičelijevu Veneru, ali crna kosa i tamna put ukazuju na boginju Veneru koja u sebi, pored ljubavi i lepote sadrži i principe svog ljubavnika Marsa, boga rata, pri čemu je Zobar, koji u tom trenutku pali vatru, poistovećen sa Vulkanom, bogom vatre i vulkana.

OPOZICIJE SVOJE-TUĐE, DOM-ANTIDOM

Jedan od ključnih elemenata koji određuje bilo kakvu vrstu pripadnosti ili determinisanosti jeste pojam „granice“. Lotman granicu određuje kao liniju na kojoj se završava forma prvog lica, i taj prostor je „naš“, „svoj“, „kulturan“, a njemu se suprotstavlja „njihov prostor“, „tuđe“, „neprijateljsko“. Svaka kultura započinje podelom sveta na unutrašnji (svoj) i vanjski (njihov) prostor. „*Granica može da razdvaja žive i mrtve, sedelačke i nomadske narode, grad i stepu, može da ima državni, socijalni, nacionalni, konfesionalni ili neki drugi karakter.*“ (Lotman)

S obzirom da film svoj fokus usmerava ka jednoj „bezgraničnoj“ ideologiji, on na taj način obavlja vrednosnu rokadu u kojoj ono što za građansko društvo predstavlja „svoj“,

„kulturan“ prostor (kuća, grad, država, nacija) prikazano je sa negativnim predznakom, za razliku od „njihovog“, koji je ispunjen pesmom, igrom i slobodnim prostorom. „*Opozicija svoje-tuđe shvata se kao varijanta suprotnosti pravedno-grešno, dobro-loše. Taj sistem već ne dozvoljava da se svojoj zemlji suprotstavi blažena utopija tuđeg kraja: sve što nije svoje zamišlja se kao grešno.*“⁹

I Rada i Zobar imaju svog predstavnika „plave krvi“, odnosno „svog i kulturnog“ prostora (Zobarova „bela“ ljubavnica i Radin bogati udvarač) koji su tu samo kao personifikacija iskušenja kome glavni likovi odolevaju. Takozvani građanski ispravan svet je najmračnije prikazan u sceni Zobarovog vešanja, gde predstavnici vlasti i crkve, major i njegovi poltroni, komentarišu manjkavost spektakla u poređenju sa pogubljenjem u Magdeburgu koje je bilo poput krunisanja:

Major: Ovde kod nas je sve tako bedno i otrcano.

Ova scena vizuelno i dijaloški ima odlike karikature i groteske: Dželata drži „uve-li“ kišobran i sve vreme kija, a kolektivni lik tročlane publike nadovezuje ironizirane replike:

„Ništa ne može zadovoljiti ovu gospodu. Tako je u celoj zemlji“, izgovara prvi građanin: „Čak i imena gradova pišu sa gramatičkim greškama“, nastavlja drugi, a treći završava sa: „Gradske lepoticе stavljaju gušću mast na svoje kose“, nakon čega sledi gromoglasni smeh.

Smeh koji proizilazi iz groteskne slike sveta po Bahtinu predstavlja subverziju i ozbiljno sredstvo kojim se brani sloboda misli.¹⁰ Kroz groteskni prikaz pogubeljna jednog ljudskog života preispituju se postojeće norme ponašanja, veze i odnosi u društvu, kao i vladajuće istine i hijerarhije. Zobarov sabrat koji mu pomaže u bekstvu u trenutku kada biva ustreljen upravo poentira: „Vi pozeri i ulickani! Vegeterijanci!“, čime Lotjanu iskazuje svoj stav o diskutabilnim vrednostima vladajućih društvenih konvencija tog doba (film je smešten na samom ulasku u XX vek, na austrougarskom delu Ukrajine).

Lotman navodi da se funkcija svake granice svodi na ograničavanje prodiranja, filtriranje i adaptirajuće prerađivanje spoljašnjeg u unutrašnje. „*Na periferiji se, pak, smeštaju najmanje vredne socijalne grupe (...) Oni koji su ispod linije socijalne vrednosti smeštaju se na granici predgrađa (rus. предместье – prim. prevoda), sama etimologija ruske reči предместье označava „pred mestom“, to jest pred gradom, na njegovoj pograničnoj liniji*“ (Lotman). Periferija, predgrađe, postaje „svoj“ prostor za jednu marginalnu grupu, ali ovde ne samo kao posledica društvene odbačenosti, već kao nužnost koja proizlazi iz njihovog svesnog izbora. Međa koja deli građanski i nomadski svet je

9 O simboličkom prostoru i pojmu geografskog prostora u ruskim srednjovekovnim tekstovima videti u (Lotman)

10 O groteski kao elementu subverzije videti u (Bahtin: *Sivralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*)

zamišljena linija između periferije i grada, pri čemu je predstavnicima i jednog i drugog prostora povremeno prelaze, jer „ono tuđe“ na izvestan način magijski privlači svojom egzotičnom različitosti.

Suprotstavljeni pojmovi „kuće“ (*sopstvene, bezbedne, kulturne, koju čuvaju pokrovi- teljski bogovi prostora*) i „antikuće“, „šumske kuće“ (*tuđeg, đavolskog prostora, mesta privremene smrti, tamo dospeti ekvivalentno je putovanju u zagrobni svet*)¹¹ u kontekstu filma vrše obrnutu valorizaciju u kojoj „kuća“ građanskog sveta postaje prostor inkvizicije, a „antikuća“ ciganskih čergi prostor duhovnosti. Kao takav, duhovni prostor Cigana predstavlja element koji se uopšte nalazi „izvan“, on je antiprostor sa potpuno drugačijim vrednovanjem vremena, odnosno antivremena, jer je „normalni“ prostor definisan grani- cama, za razliku od antiprostora koji je slobodan.

KONTEKSTUALIZACIJA KAO ZAKLJUČAK

Film je na suptilan način smešten u takozvane „realne“ okvire. Postoje indikacije koje ukazuju da je vreme odvijanja priče smešteno na samom ulasku u dvadeseti vek i prve scene se dešavaju u novogodišnjoj noći: nekolicina pijanih oficira komentariše zodijačka predviđanja za Novi vek u kojem se za šesnaest godina očekuje Smak Sveta, a malo potom Zobar iskazuje svoje novogodišnje čestitke voeničaru Balintu kod kog je došao da izmiri račune. Prostor radnje se takođe može odrediti sklapanjem nenametljivih asocijacija: prilikom prvog susreta Rade i Zobara saznajemo da je njeno pleme došlo iz Galicije na Karpate, na Tisu gde je toplo, a u trenutku kada vojnici pale Zobarov tabor u potrazi za njim, jedan Ciganin ne dozvoljava da mu otmu uramljeni portret Franje Josipa. Dakle, po svemu sudeći, priča se odvija 1900. godine, na Austrougarskom delu Ukra- jine, pod vlašću Franje Josipa I, koji će, istorijski gledano, okončati svoj život za tačno šesnaest godina (1916), kako je Zodijak i predvideo.

Međutim, tumačenje ovog filma iz perspektive istorijske kontekstualizacije, tačnije samo iz te perspektive, pretpostavlja da suzi sve nivoe značenja njegovog teksta, jer bi se napo- sletku čitava priča svela na odnose Rusije i Austro-Ugarske uoči Prvog svetskog rata koji se svakako može poistovetiti sa Smakom Sveta¹². S obzirom da Lotjanu nije insistirao na produbljivanju istorijskih činjenica koje predstavljaju veoma bitan, ali ne i presudan motiv koji provejava kroz naraciju, otvorio je mogućnost za slobodnu analizu lišenu prostorno-vremenskih ograničenja.

Svaki prelazak u Novo doba unosi nemir i promene. Emil Lotjanu je muzički film

11 O opozitima dom-antidom videti u (Lotman)

12 Između ostalog, Galicija iz koje potiče Radino pleme je u dvadesetom veku bila poprište brojnih bitaka. U Prvom svetskom ratu, ona je bila bojište gde su se sukobile Austrougarska i Nemačka protiv Ruskog carstva

Cigani lete u nebo snimio 1975, smeštajući ga u epohu sedam decenija raniju, ali sa istorijskim iskustvom i emotivnim odnosom prema predašnjem vremenu. Hronotop puta Rade i Zobara govori o kraju jednog i ulasku u novi svetski poredak u kome više nema ni prostora ni vremena za nomadska lutanja. Međutim, reditelj, koji je i sam deo života proveo na ulicama bez sopstvene „kuće“, spavajući po magacinima i hostelima, ostavlja dovoljno otvoren kraj iz kojeg, ako želimo, možemo zaključiti da je možda jedina sloboda ona koju nudi umetnost.

Rezime: U ovom radu smo se osvrnuli na hronotope, odnosno suštinske uzajamne veze vremenskih i prostornih odnosa u ruskom filmu *Cigani lete u nebo* (Табор уходит в небо) reditelja Emila Lotjanua, koji je snimljen je 1975. po motivina pripovetke *Makar Čudra* Maksima Gorkog. S obzirom na osobinu umetničkog hronotopa da objedinjuje prostorno-vremenska obeležja u konkretnu celinu, film *Cigani lete u nebo* zbog svoje muzičke osobine (u pitanju je mjuzikl) gradi specifičan odnos prema prostoru i vremenu. S druge strane ovaj film dovodi u pitanje vrednovanje Vremena i Istorije u hrišćanskom smislu, jer putovanje ne predstavlja čin hodočaća, već životnu filozofiju jednog nomadskog naroda. Suprotstavljanje magijskog, cikličnog kretanja i linijskog kretanja koje podrazumeva hrišćanstvo, predstavlja jednu od teza kojom se bavi film s obzirom na njegov dominantni motiv – jukstaponiranje paganstva i hrišćanstva. Takođe, u slučaju glavnih junaka, koji dele nazore sopstvenog kulturnog nasleđa u smislu odnosa prema slobodi i granicama, njihova prostorna nedefinisanost ne predstavlja ciklično kretanje bez formalnog (materijalizovanog) cilja, već naprotiv, kretanje ka samom centru preseka prostora i vremena, ka tački smrti, odnosno „večnoj slobodi“. Suprotstavljeni pojmovi „kuće“ i „antikuće“ u kontekstu filma vrše obrnutu valorizaciju u kojoj „kuća“ građanskog sveta postaje prostor inkvizicije, a „antikuća“ ciganskih čergi prostor duhovnosti. Kao takav, duhovni prostor Cigana predstavlja element koji se uopšte nalazi „izvan“, on je antiprostor sa potpuno drugačijim vrednovanjem vremena, odnosno antivremena, jer je „normalni“ prostor definisan granicama, za razliku od antiprostora koji je slobodan.

SUMMARY

Forms of Time and of the Chronotope in the Film

This study looks into chronotopes, i.e. fundamental mutual correlations of temporal and spatial relationships in the Soviet film *Queen of the Gypsies* (a.k.a. *The Gypsy Camp Goes to Heaven, Gypsy Camp Vanishes Into the Blue* and *Gypsies are Found Near Heaven*) (Табор уходит в небо), directed by Emil Loteanu in 1975 and based on Maxim Gorky's short story *Makar Chudra*. Because of the characteristic of artistic chronotopes' to unite spatial-temporal features into one concrete whole, the film *Queen of the Gypsies*,

due to its musical attributes (it is a musical) creates a specific relation to space and time. On the other hand, the film questions evaluation of Time and History in the Christian sense, for the journey is not an act of pilgrimage but life philosophy of a nomadic people. Contrasting magical, cyclic movement to linear movement as it is understood by Christianity is one of the theses that the film deals with, alongside its dominant motif – the juxtaposition of paganism and Christianity. Also, in the case of the main heroes, who share the ideals of their cultural inheritance in the sense of attitude to freedom and boundaries, their spatial non-definiteness is not a cyclic movement without a formal (materialised) aim. On the contrary, it is a movement toward the very point of convergence of space and time, toward the point of death, i.e. the “eternal freedom”. The juxtaposed concepts of “home” and “anti-home” in the context of the film provide an inverted valorisation in which the “home” of the cultural and social mainstream becomes the place of inquisition, and the “anti-home” of gypsy camps the place of spirituality. As such, the spiritual space of the Gypsies is an element which is generally placed “outside”, it is an anti-space with an utterly different valuation of time, i.e. anti-time, for the “normal” space is defined by boundaries, as opposed to the anti-space, which is free.

Literatura:

Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd 1989.

Lotman, Jurij M, *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad 2004.

Elijade, Mirča, *Slike i simboli*, Budućnost, Novi Sad 1999.

Kaminski, Stjuart M, *Žanrovi američkog filma*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd i Prometej, Novi Sad 1995.

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.

Scherer, Paul, *Cigane moj, Romi u Vojvodini, Cigani, odnosno Sinti ili Romi, poreklo, kultura i progoni*, Kulturno-istorijsko društvo PČESA, Novi Sad 1997.

Зоран Тодовић

Плакат – мост до среће, до слободе, до правог почетка

Група искусних уметника – наставника и сарадника започела је, пре више година, изложбени пројекат намењен студентима графичког дизајна и фотографије. Из године у годину, смењују се светски бијенале студентског плаката и светски бијенале студентске фотографије. И сваки пут су наши искусни ентузијастички имали задовољство да их у своме науку истрајно прате њихове млађе колеге. Ова година је помало другачија. Наше млађе колеге су овога пута главни носиоци свег терета задатака организационог одбора, а њих су с несмањеним жаром, од раније, пратили у комплементарном ходу ка циљу, сви они који су до сада чинили иницијално језгро те изванредне манифестације.

Ми који се овом уметношћу не бавимо. Ми који ову уметност с пажњом пратимо. Ми који, поред ове уметности, сваки дан пролазимо. Ми који осећамо и ми, који не осећамо, када је пред нама само пука информација, а када бриљантно уметничко дело, ових дана ћемо имати прилику да своја чула додатно почастимо радовима најбољих међу најбољим студентима уметничких академија, широм света.

Имаћемо прилику да спознамо лепоту и моћ, удружене на једном месту. Лепоту и моћ једне речи удружене с једном сликом. Лепоту и моћ више речи, насупрот, а ипак, у хармонији с једном фотографијом... Само једна реч, само једна слика, неколико речи, усковитлани рој фотографија, могу значити много или нас оставити равнодушним... Права реч и Права слика у Право време, зналачки креирани, једно уз друго, јесу врхунска уметност обликовања плаката. А плакат као примењена уметничка форма, када је урађен у сагласју свога времена, надахнут божанском искром ствараоца, неретко превазилази тренутак коме је намењен и наставља да живи свој други живот, другачији живот, живот непролазног уметничког исијавања.

Срећа је навика;

Нужни оклоп људске душе;

Слобода је у глави;

Одакле да почнем...

Почнимо од себе да бисмо до себе дошли. На том путу плакат може да нам буде мост, онај мали прелаз, који нам недостаје до среће, до слободе, до правог почетка, до разумевања, до толеранције, до обичног и неопходног задовољства... Мост који долази споља, али се завршава унутра и обратно. Један поглед у тренутку док пролазимо улицом, подземним пролазом, ускомешаним пространством неке железничке станице или чекаонице ваздушне луке... Један поглед на плакат заувек може променити наш пут.

Miroslav A. Mušić

Analiza oglasnog diskursa: oglašavanje na gradskim ulicama

UDC 659.1
UDC 316.774

Apstrakt

U ovom radu razmatra se oglasni diskurs kao neizostavni element oblikovanja društvenog, političkog, kulturnog, privrednog ili nekog od drugih sistema. Često je i zavodljiv, pomera granice, iznenađuje i traži nove efekte kojima će privući pažnju. Na gradskim trgovima i ulicama ima slučajeva neodgovornog društvenog oglašavanja, posebno fenomena stereotipa koji prenose neistine, kao i druge društveno neprihvatljive poglede na svet, njihovo prihvatanje i pojačavanje. Jedno od rešenja zaštite vidimo, pored zakonskih regulativa, i u što široj medijskoj pismenosti svih onih koji su izloženi ovoj oglasnoj praksi.

Ključne reči: oglasni diskurs, oglašavanje, komunikacija, masovni mediji, stereotipi, bilbordi

Uvod

U sve složenijim komunikacionim procesima postmodernog društva, a Srbija nekim svojim manifestacijama pokazuje da pripada takvim grupacijama, oglasni diskurs je neizostavni element oblikovanja društvenog, političkog, kulturnog, privrednog i drugih sistema. U okvirima oglasnog diskursa, najčešće se govori o izrazima: *reklama*, *oglas*, *oglašavanje/oglašivanje*, *propaganda*, *ekonomska propaganda*, *promocija*, *publicitet*, *promidžba*, *odnosi sa javnošću (public relation)*. Polazeći od stava da oglašavanje kao privilegovani diskurs u simboličkom okruženju oblikuje potrošnju, ali i formu i sadržaj medija, u radu ćemo koristiti izraz oglasni diskurs. Smatramo da oglašavanjem možemo imenovati sve one aktivnosti koje obuhvataju reklamnu, oglaš-

snu ili advertajzing praksu. U okvirima ekonomske nauke, oglašavanje kao kreativna i komunikaciona kategorija, razmatra i druge prakse pored prenošenja informacija ili „davanja oglasa u novinama“ kako je to bilo u prošlosti. Razlike u značenjima oglašavanja i advertajzinga gotovo da i nema. Advertajzing je engleska reč koja „u prevodu znači oglašavati, reklamirati i izvedena je od latinske reči *advertare* koja znači skrenuti pažnju na nešto.“¹ Oglašavanje, o kojem se govori i kao novoj religiji liberalnog kapitalizma, možemo prepoznati kao tip poruke, vizualno i akustički preoblikovan jezički znak. Ono se može ostvarivati i kao govor i kao pismo, ali i jedno i drugo. Oglasna praksa „nije izvan diskursa, nešto čemu se diskurs opisa, objašnjenja, interpretacije i rasprave pripisuje spolja i naknadno“², pa se oglasni diskurs ne može identifikovati kao verbalni karakter dela ili oglasne prakse. Realizacijom jezičkog koda s akustičnim i/ili vizuelnim kodovima otvaraju se nova semantička polja, kao i naše različite misao, emotivne, etičke reakcije. Zacelo, radi se o najprisutnijem diskursu novog milenijuma. On nas okružuje, modeluje naša ponašanja, potrebe i jezik. Otuda „oglašivanje nije deo vladajuće kulture, ono jeste vladajuća kultura. Počeli smo verovati u ono što poručuje, ne nužno o proizvodima, nego o samome sebi“.³ Radi se o zavodljivom diskursu koji pomera granice, iznenađuje i traži nove efekte kojima će privući pažnju. Uspostavljaju se sistemi značenja, ugleda i identiteta kojima se poistovećuju proizvodi s određenim životnim stilom, simboličkim vrednostima i zadovoljstvima. Često se pitamo, imaju li oglasi sadržaja ili njihov sadržaj i značenja koje stvaramo sami, interpretirajući smisao zamena i načina evociranja diskursa. Oni se, najčešće, predstavljaju putem simbola, znaka ili koda u medijima koji su i „najplodnije tlo za posredovanje proizvoda društveno prihvatljivim simbolima, ali i onima koje ćemo ponavljanjem usvojiti kao prihvatljive“⁴. U postmodernom medijskom i potrošačkom društvu, sve postaje slika, znak, spektakl, transestetski objekat – baš kao što sve postaje trans-ekonomsko, transpolitičko i trans-seksualno, ističe Bodrijar. Na sceni je oglašavanje koje se zasniva na karakteristikama postmoderne prakse: „spajanje protivrečnih vrednosti, gubitak vere u mogućnost napretka, ludizam, heterogenost, dehijerizacija, globalizacija i sl.“⁵ Tako se potrošač, bolje rečeno kupac, izložen stotinama oglasnih poruka, spektaklom slika, idealizovanih i dovedenih do savršenstva, pozivima za kupovinu, u kojima se govori o vrednostima i/ili prednostima pojedinih proizvoda i usluga, a da među njima nema razlike, našao u čudu. Postavljen u središte globalno proizvedenih slika i predstava, „i sam proizvodi značenja, posredovana u slikama koje cirkulišu u elektronskom, infor-

1 Ostoja Barašanin, *Reklama između tržišne komunikacije i manipulacije* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet Univerziteta u Banjoj Luci, Banja Luka 2007, 7-8.

2 Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2006, 17.

3 J. Twitchel, *Budućnost Adcultura- kulta oglašavanja*. Libra libera 14, Zagreb 2004, 49.

4 M. Belina, *ReklaMedia – između manipulacije i religije*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 22.

5 Nicolas Riou, *Publication*, Éditions d'Organisation, 2ème édition, Paris 2004.

matičkom hiper-prostoru, otuđenom od istorije, konteksta i borbe“.⁶ Pojedini autori smatraju da se oglašavanjem stvara osećaj da nam nešto nedostaje (Judith Williamson), manipulaciji ili iskrivljavanjem „prirodnih ljudskih potreba te njihovim nadomeštanjem lažnim željama“ (Yannis Stavrakakis) ili da „prirodne želje“ ne postoje, već da su proizvod samo oglašavanja (Kenneth Galbraith).⁷ U medijskom prostoru na sceni je ista retorika sa ciljem da se stvori „mitski svet u kojem postoji čarobno sredstvo koje će nas učiniti jedinstvenim, sretnim, čistim, slobodnim, poželjnim, bezbrižnim, ili svet očišćene stvarnosti, iskrivljene panorame života naseljene kodovima „idealnog“ (kapitalističkog) društva“⁸. Oglasna poruka bez obzira da li se radi o plakatu, TV i radijskom spotu ili štampanom oglasu predstavlja materijalni proizvod putem simbola, znaka ili koda, a mediji su najpogodnije tlo za širenje „informacija“ o proizvodu.

Oglašavanje ili umetnost uveravanja

Oglašavanje se, posmatrano u istorijskoj perspektivi, uspostavlja pogledu posmatrača kao „dvojaki fenomen – kao neprestana i neizbežna prisutnost u svakodnevnom životu i kao istorijsko nasleđe na graničnoj pukotini nostalgije i kritičkog uvida“.⁹ Feđa Vukić¹⁰, ključnu razliku oglašavanja i umetnosti, vidi u označenom, ulančavanju označitelja i označenog, odnosno u samom značenju. Polazi od stava da umetnost interpretira temu uz pomoć vizuelnih mehanizama, a oglašavanje temu gradi vizuelnim mehanizmima. Zato „oglas u bilo kojoj formi ne interpretira ništa osim što upućuje na mehanizme potrošnje, metaforičkim jezikom vizuelnih mehanizama i verbalnim stilskim figurama“.¹¹ Roba se definiše znakovima, a potrošnja predstavlja njihovo trošenje. Strukturu „simboličkog“, koju uspostavljaju slike, projekcije, znakovi i kodovi bez uporišta u stvarnosti, osim u sebi samoj, Bodrijar (Jan Baudrillard) će nazvati simulakrumom, a Gi Debor (Gay Debord) društvom spektakla. Za Debora radi se o kapitalu u stupnju akumulacije u kojem postaje slika, a „za Pola Virilia (Paul Virilio) upotrebna vrednost roba zamenjena je modelima, kodovima, simulakrumima i spektaklima, dok potrošnja prerasta u univerzum komunikacije – običan oglas za neki proi-

6 Anri Žiro, *Potrošnja društvene promene: The united colors of Benetton*, Prelom, broj 4, Beograd, jesen/zima 2002, 160.

7 Judith Williamson, Yannis Stavrakakis i Kenneth Galbraith su teoretičari medija i oglašavanja.

8 Ibid

9 Feđa Vukić, *Historijska gramatika oglašavanja ili industrija identiteta* (katalog izložbe), *Umjetnost uvjeravanja, oglašavanje u Hrvatskoj 1835-2005*, Muzej za umjetnost i obrt i Hrvatski oglasni zbor, Zagreb, 2006.

10 Feđa Vukić, prof. teorije i istorije dizajna na Zagrebačkom studiju za dizajn. Autor više knjiga, eseja i priloga na temu dizajna, arhitekture i oglašavanja.

11 Ibid, 5.

zvod u 19. veku, industrijska reklama, koja budi želje u 20. veku, potonja se u 21. veku sprema pretvoriti u čistu komunikaciju¹².

Oglašavanje je, kao društvena praksa, zasnovana na stvaranju identitetskih situacija u kojima gledaoci ili slušaoci kao pretpostavljeni kupci mogu otkriti prostor žudnje za materijalnim kroz koji su vođeni prema potrošnji oglašenog sadržaja. Tokom razvoja društva menjao se i informativni i identitetski mehanizam oglašavanja. Sat Džali (Sut Jhally)¹³ ističe četiri istorijske faze kulturološkog značenja proizvoda prema njihovom prikazu u oglašavanju na koje se može gledati kao na razvoj različitih religijskih sistema robnog oblika. Iz današnje perspektive istorijsko praćenje odnosa između pojedinca i objekta u reklamama dobija sasvim novo značenje. Na pitanje, da li su se istorijski slučajno, poruke pomerile od verbalnog ka vizuelnom? Zaključuje, „to su idoli, ikone koje obeležavaju istinsku, staromodnu religiju i, da moć oglašavanja nije u njegovoj kreativnoj dosetljivosti ili sposobnosti manipulacije, nego u njegovoj sposobnosti uspostavljanja dijalektike praznjenja i trebanja“¹⁴.

Poslednjih decenija nastala je značajna literatura, koja preispituje ulogu masovnih komunikacija i oglašavanja unutar institucionalnih struktura savremenih tržišno orijentisanih društava. Slično je i sa studijama oglašavanja koje za predmet svog istraživanja uzimaju sadržaj i strukturu oglasa s obzirom na njihov komunikacioni i ideološki uticaj, pomoću semiotike ili analize sadržaja, otkrivaju, čak i na mikro nivou, na koji način masovne komunikacije „uveravaju“ potrošače ili njima „manipulišu“. Kako „oglašavanje zauzima vodeću ulogu u savremenoj kulturi imidža u kojoj estetski simboli zamenjuju diskurzivne koncepte kao vid kulturološke komunikacije i uticaja,“ složeni odnosi medija i oglašavanja aktuelizuju pitanja društvene odgovornosti medija, u priređivanju novinskih i oglasnih sadržaja, ali i oglašivača i oglasnih agencija koje učestvuju u procesu oglašavanja. Odgovornost takve vrste u medijskom prostoru zahteva odgovarajuća zakonska i samoregulatorna rešenja, ali i veći uticaj društva kroz mehanizme obrazovanja, verifikacije i podsticaja kreativno vrednih zahvata. Oglašavanje na gradskim ulicama ukazuje na sve prisutnije pojave neodgovornog oglašavanja, iskazanog u oglasnim porukama, koja se kose s etičkim i moralnim normama, često i zakonskim regulativama u postizanju komercijalnih efekata. Kako se radi o zabavnim, duhovitim, opojnim i maštovitim, svakim danom sve savršenijim i suptilnijim porukama, dobro dizajniranim, postavlja se pitanje kako se zaštititi od sve agresivnijih, najčešće nemoralnih i ne etičkih sadržaja. U pitanju je medij koji teško da možemo izbeći ili se od njega zaštititi. Izlaskom iz stana ulazimo u prašumu različitih sredstava

12 M. Belina, *ReklaMedia – između manipulacije i religije*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004.

13 Sat Džali (Sut Jhally) je profesor na Univerzitetu u Masačusetsu. Autor je mnogih knjiga u kojima preispituje pitanja roda, nasilja, rasizma i medija.

14 Sut Jhally, *Oglašavanje, religija i magija*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 45.

propagande, izloženi porukama koje traju 24 sata. Pokušaćemo, u ovom radu, da ukažemo na slučajeve neodgovornog društvenog oglašavanja, posebno fenomena stereotipa, koji prenose neistine, kao i druge društveno neprihvatljive poglede na svet, njihovo prihvatanje i pojačavanje, potom da odgovorimo na pitanje: Možemo li oglašavanje kao „oblik društvenog nadzora“ da učinimo drugačijim? Rešenje vidimo u zakonskoj regulativi, ali i medijskoj pismenosti. U završnom razmatranju ćemo naznačiti šta se sve može preduzeti da bi se potrošač zaštitio, oglašivač i dalje oglašavao, agencije za oglašavanje i dalje radile svoj posao, a mediji se oslobodili uticaja oglašivača, skriveneog oglašavanja i uređivačkim konceptima novinskih i oglasnih sadržaja bili u funkciji odgovornog društvenog oglašavanja.

Medij spoljnog oglašavanja

Uz televiziju, radio, novine i časopise i internet spoljno oglašavanje pripada glavnim medijima industrije oglašavanja. A. M. Kasandreu (A. M. Cassandreu) je ulogu spoljnog oglašavanja definisao kao uticanje na emocionalne potrebe posmatrača (vozača i pešaka), na način postizanja aktivne poruke, bez obzira na statičnost položaja, dok Jozef Miler Brokman (Josef Muller Brockmann) navodi zahteve za postizanje vizuelno aktivne poruke: „brza čitljivost i razumljivost, inovativnost, maksimalan učinak uz minimum grafičkih elemenata, osiguranje učinka putem lakog prepoznavanja i sabiranjem detalja“.¹⁵ Celodnevna vidljivost, jeftini uslovi zakupa i korišćenja, samo su neke od prednosti zbog kojih su te forme: bilbordi, bigbilbordi i megabilbordi, veliki zidni plakati (murali), pize i druge forme na autobuskim stanicama, fasadama poslovnih i stambenih objekata i nizu drugih mesta, koja su izložena pogledu velikog broja ljudi, doživele veliku popularnost među agencijama, oglašivačima i publikom. Za razliku od ostalih masovnih medija, bilbordi su isključivo u funkciji oglašavanja. I kada se na njima „emituju“ informativni programi i, tada su deo oglasne prakse.

Preteče sadašnjih „plakatih formi velikih dimenzija“ su plakati postavljeni sredinom 19. veka u velikim evropskim gradovima. Jedan od najznačajnijih autora toga vremena, slikar i grafičar Žil Šere prikazivao je na njima figure žena u prirodnoj veličini. Ubrzo i ostali umetnici prihvataju izazov velikih plakatih formi. Među njima je i Tuluz Lotrek. Njegov plakat „Mulen ruž“ je 1891. godine, izazvao skandal. Predstavio je igračicu La Guli koja u žaru igre otkriva belinu donjeg rublja. Pariska „Liga za vrlinu i moralnost masa“ pokušala je da zaštiti „nedužne“ građane i prekrije plakate istaknute na uličnim konstrukcijama. Drvene table s oglasnim porukama, postavljene

15 M. Brozović, J. Pihernik, *Oblikovanje medija vanjskog oglašavanja za bolju sigurnost u prometu*, Sigurnost 49, Zagreb 2007, 151-157.

u američkim gradovima, najbliže su formama koje danas koristimo u spoljnom oglašavanju. Dodavanjem svetla i mehanizma za naizmenično prikazivanje više plakatnih formi, bilbordi postaju moćna sredstva spoljnog oglašavanja. Poslednja tehnička unapređenja, posebno ugradnja uređaja, koji poput pipmetra za televizijski program, beleže broj pogleda koji padaju na njegove sadržaje, otklanjaju sumnje o zapaženosti i broju pogleda kojima su izloženi. Time bilbordi, kao mediji spoljnog oglašavanja, bivaju još značajniji.

Oglašavanje, inače, zasnovano na beskrajnom ponavljanju poruke da bi dospela do recipijenta i – ostvarila potrošnju, na sredstvima spoljnog oglašavanja: bilbordima i ostalim plakatnim površinama, oglasni sadržaji se traje bez ograničenja, 24 sata dnevno, tokom zakupljenog vremena od jedne, dve ili više nedelja. Zato ima sve veći značaj u oblikovanju svakodnevnog života, a pitanja shvatanja i kritičkog odnosa prema porukama i značenjima, koji se nalaze u oglasnoj praksi, nameću se kao teme mnogih istraživanja. Daglas Kelner smatra, da publika može da se suprotstavi raznim vidovima medijske manipulacije tako što će koristiti svoju kulturu kao izvor vlastite moći i stvaranja sopstvenih znanja, identiteta i oblika života¹⁶.

Bilbordi na beogradskim ulicama

Masovni mediji oblikuju najčešće uz pomoć stereotipa razumevanje i pogled na svet. Stereotip dolazi od grčke reči “stereos”, postojanost i reči “typos”, oblik ili vrsta. Stereotipe definišemo kao kognitivne strukture, koje sadrže znanja, uverenja i očekivanja o određenoj grupi ljudi. Suština stereotipa je u sagledavanju da je svaka osoba koja pripada grupi primer “tipa”, a ne jedinstvenog pojedinca. Mediji proizvode stereotipe putem sofisticiranih i moćnih mehanizama i tehnika, a kao rezultat mogu imati stigmatizaciju neke društvene grupe. Uspostavljene predstave o nekoj grupi mogu se duboko ukoreniti, ako se učestalo plasiraju u medijima, jer beskrajno ponavljanje neistine vremenom se transformiše u „istinu“, naročito ukoliko nije moguće proveriti verodostojnost poruke.¹⁷ Postoje zagovornici stavova o „medijskom tržištu bez ograničenja“, koji smatraju da mediji nisu odgovorni za plasiranje stereotipa već da oni reflektuju društvenu stvarnost takvu kakva jeste¹⁸. Posebno zanimljivo stanište stereotipa u medijima su oglasi, jer uspevaju da manipulišu javnost „poznavanjem njenih dubokih motivacija“, „prodaju simbola“, zatim otkrićem i manipulacijom činjenice da su „ljudski ukusi, želje i sudovi potpuno iracionalni“. Sažetost njene forme, mnoštvo

16 Daglas Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd 2004.

17 Ivana Đurić i Rajko Studen, *Stereotipi u medijima i medijsko opismenjavanje mladih*, Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja, broj 2, Beograd, decembar 2006, 461.

18 Donald Mek Kvin, *Televizija*, Clio, Beograd 2000.

značenja, sugestija i retoričkih figura govore o suptilnosti označiteljskih praksi, koje oglašavanje koristi.

Teodor Adorno (Theodor Adorno) je smatrao da mediji nemaju ništa autentično i da su proizvedeni samo sa ciljem da nešto prodaju, kao glavni izvor popularne kulture u kapitalističkom društvu prenose stereotipe, verovanja i vrednosti da bi reprodukovali postojeći poredak. Zato i reflektuju život i na način na koji bi ga ljudi razumeli i prihvatili, a to se čini reprodukovanjem svima prepoznatljivih stereotipa na kojima korporacije proizvode kapital¹⁹.

Oglašavanje, kao zanimljiv kulturološki proizvod, jednako je važan proizvođačima kao i potrošačima. Bez njega se ne može, a još manje se može zaustaviti proizvodnja i potrošnja oglasnih sadržaja, jer oni najizrazitije ostvaruju san o interaktivnoj sponi medija i medijskih korisnika. Koliki je udeo spolnog oglašavanja u stvaranju prostora žudnje za materijalnim koje se oglašava, teško je reći. Premalo je stručno uspostavljenih, sistemski i metodološko zasnovanih istraživanja o problematici spolnog oglašavanja, pitanjima etike i moralnih normi, stereotipa i niza drugih elemenata koji tvore „retorike uveravanja“.

Najdalje je otišla Aleksandra Kostić. U časopisu “Nova srpska politička misao”²⁰, piše da se žena kao seksualni objekat i proizvod, koji treba prodati, ne samo banalno stavljaju jedno pored drugog već i – stapaju, kao što je to slučaj s reklamom za jednog proizvođača kafe. “Nije to kafa, kojoj će se vaša mlada koleginica obradovati posle noći provedene u radu, to nije ni kafa posredstvom koje će vam mlada žena za susednim stolom poručiti ‘pridi’, to je kafa koja je ‘vrela, crna, jaka’ – upravo onakva kakva je i lepota, koja se zavodljivo izvija na vašem krevetu.”²¹ Tu su i automobilske gume koje zahtevaju zaista izuzetne napore mašte da bi se seksualizovale. Autori tog oglasnog rešenja pokazali su visoko umeće seksualizacije. Bilborde su „ukrasili gimnastičarkom koja pravi špagu, golih grudi i bez gaćica, “obučenu” samo u čarape, koje se završavaju na polovini butina. Uz impozantno izvajanu gimnastičarku je slogan “Prilagodljiva svim podlogama”. Tvorci oglasnih poruka ne prezaju ni od ničega, držeći se maksime da „reklama natopljena seksualnošću jednostavno deluje“, zaključuje Aleksandra Kostić u studiji koja je potkrepljena mnoštvom primera žene kao objekta žudnje, domaćice, seciranja intime. Zanimljivo je da se i pojava bilborda u našoj sredini, u drugoj polovini devedesetih, vezuje za ženski lik. Odabran da predstavlja određenu kampanju, okupirao je sve važnije autobuske stanice u Beogradu.²² Od tada broj oglasnih površina na autobuskim stanicama, raskrscima, trgovima i ulicama

19 Maja Ćirić, *Stereotipi u srpskim reklamama*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2009, 7

20 Aleksandra Kostić, *Polni stereotipi*, Nova srpska politička misao, Beograd 2002.

21 Katarina Đorđević, *Polni stereotipi u službi reklame*, Politika, Beograd, 23. januara 2002.

22 Ana Nikitović, *Billboard Liberation menjam*, www.komunikacija.org.yu/komunikacija/casopis

se umnožio, pa je Beograd postao svojevrсни oglasni prostor. Slično je i u drugim gradovima. Velike oglasne poruke su sa gradskih pločnika prešle na zgrade, osvojile prazne kalkanske zidove, a potom i njihove najlepše površine. Ubrzo se broj bilborda u gradskim sredinama umnožio do mere koja je počela da smeta i guši, tako da se poruke gube u šumi sličnih i, ne dopiru do onih kojima su namenjeni.

Dizajnerskim rešenjima sa fotografijama ženskih tela u ambijentima koji asociraju na burdelj, javnu kuću, kao mesto lascivnih sadržaja, pojedini oglašivači pozivaju na kupovinu automobilskih guma, intimnog rublja, crvenog vina ili, pak, novina. Radi se o stereotipima u kojima se žena predstavlja kao objekt žudnje, strasnih užitaka i produženja vrste, i to samo muških potomaka! Na bilbordu za automobilske gume, devojka leži na leđima, razgolićenog stomaka, raskopčanih farmerki. Ona želi da ih još više svuče i više podigne majicu. Po izrazu lica se vidi da se „seksualni“ objekat nalazi u ekstazi, koju je uzrokovao „muški“ vozač, sudeći po tragovima koji su ostali na stomaku. Sloganom „zgazi me nežno“ pojačava se značenje poruke. Na bilbordu za „Dureks“ je fotografija kostimirane devojke. Radi se o Crvenkapi iz istoimene bajke. Ispod fotografije „odrasle“ Crvenkape, je poruka „Čuvaj se šumice i vuka bez gumice“. U oglasnoj kampanji novog vina „Thalija“, otišlo se mnogo dalje. Lascivnim sadržajima direktno su ugrožena prava dece i žena. Talija, muza komedija, ni kriva ni dužna, našla se na etiketi stonog crvenog vina. Doduše ne običnog već namenjenog muškoj deci! Poruka „Vino za mušku decu – Thalija“, u Bartovom sagledavanju, usmerava gledaoca između označenih slika, da izbegava neka, a prihvata druga značenja. Tekst oglasa čini kredibilnim, a slika mlade devojke u čijoj ruci je boca vina, dopadljivim. Crveno vino, inače bogato proanticijanidolima, blagotvorno u malim količinama, pokreće krvotok, razbuktava strast. Iz razbuktale strasti, prema narodnom verovanju, rađaju se muška deca. To je radost i sreća za svaku porodicu. Otuda i izraz taličan, odnosno srećan. U našem narodu rođenje deteta, posebno muškog, prate radost i veselje, prangijanje i šenlučenje. Mada niko razuman ne može pomisliti da će, pijući vino, dobiti muško dete, moramo priznati da igra na najniže predrasude o odnosima između muškarca i žene, ne nailazi uvek na osuđivanje.²³ Usledilo je reagovanje javnosti, pa je oglašivač posle nekoliko meseci slogan „Vino za mušku decu“ napustio. I kreatori poruke za žensko rublje, pribegli su apelu na seks. U kompoziciji, koja nas asocira na kuću za zabavu ili bordel, manekenke mobilnim telefonima pozivaju da se uključimo u igru, da otkrijemo erotski naboj, koji stvara nova marka ženskog rublja. Autori oglasnog rešenja za novi list opredelili su se za fotografiju muškog tela u tesnim pantalonama. Toliko tesnim da se ocrtava međunožje. Preko fotografije je poruka „Sutra skida mrak“. Tom erotskom pozivu, kojim najavljuje pojavu novog dnevnog lista „Sutra“, nije mesto na ulici, gde se kreće na hiljade dece, njihovih roditelja, ali i starijih. Njih treba zaštititi, poštediti nezgodnih pitanja, skretanja pogleda i zamuckivanja u traženju odgovora na pitanje ko to kome *sutra skida mrak* ili šta će vuku *gumica*.

23 Miroslav A. Mušić, „*Talija*“ za mušku decu, Taboo nedeljnik br. 54, Pančevo, 20. jun 2008.

Umesto zaključka

Navedeni primeri aktuelizuju pitanje odgovornog oglašavanja, ne samo u mediju spoljnog oglašavanja, već u celini. U Srbiji postoji jedan broj zakona i kodeksa²⁴, koji uređuju medijski prostor i oglašavanje. Primeri o kojima smo govorili pokazuju da je to nedovoljno. Nažalost kršenja zakona i etičkih kodeksa²⁵ ima i u drugim sredinama. Posebno mesto u razumevanju i zaštiti od neprihvatljivih poruka ima kritička medijska pismenost, koja podrazumeva osposobljavanje publike u tumačenju i razumevanju stereotipa koji su prisutni u svim oblicima medijske kulture. Otuda jedno od rešenja vidimo i u što široj medijskoj pismenosti. Time bi se, smatramo, razrešila mnoga ne-razumevanja ili zablude koje nastaju kod gledaoca i slušaoca, u procesu oglašavanja. Pojam i suština medijske pismenosti definisan je na konferenciji o medijskoj pismenosti 1992. godine (National Leadership Conference on Media Literacy, 1992) kao “sposobnost pristupa, analize, vrednovanja i odašiljanja poruka posredstvom medija”. Ona obuhvata i učenja o specifičnim simboličkim jezicima pojedinih medija. U pitanju su „novi jezici“, čija gramatika je nepoznata široj javnosti. Program medijske pismenosti treba uvrstiti u školske programe i specijalne emisije. Učiniti ga dostupnim najširoj zajednici kako bi pojedinci izradili mehanizme razumevanja i zaštite od (ne) odgovornog oglašavanja. U suprotnom preostaje da se „štitimo“ sami od poruka koje nisu u funkciji pravilnog i istinitog informisanja o proizvodu i usluzi, već su zavodljive i – otkrivaju prostor žudnje za materijalnim kroz koji smo vođeni prema potrošnji oglašenog sadržaja, a često prelaze granicu etičkih i moralnih principa društva u kojem danas živimo.

24 *Zakon o javnom informisanju* (Službeni glasnik RS, br.43/03 i 61/05), *Zakon o radiodifuziji* (Službeni glasnik RS, br. 42/02, 97/04, 76/05, 79/05 – drugi zakon, 62/06, 85/06, 86/06), *Zakon o oglašavanju* (Službeni glasnik RS, br. 79/05), *Zakon o zaštiti potrošača* (Službeni glasnik RS, br. 79/05) i kodeksi: *ICC Međunarodni kodeks o oglašavanju*, časopis Taboo br. 8, separat br. 4(www.taboomagazine.org), *Samoregulatorna oglašavanja*, časopis Taboo br. 34, separat br. 12.(www.taboomagazine.org),

25 Marko Milosavljević, *Neodgovorno oglašavanje: primjer slovenskoga medijskog prostora*, Medij. istraživanja br. 1, Ljubljana 2005, 55-76.

Rezime

U okvirima oglasnog diskursa se govori o izrazima: *reklama, oglas, oglašavanje/oglašivanje, propaganda, ekonomska propaganda, promocija, publicitet, promidžba, odnosi sa javnošću (public relations)*. U radu se oglašavanjem imenuju sve aktivnosti koje obuhvataju reklamnu, oglasnu ili advertajzing praksu. Radi se o zavodljivom diskursu, koji pomera granice, iznenađuje i traži nove efekte kojima će privući pažnju. Uspostavljaju se sistemi značenja, ugleda i identiteta kojima se poistovećuju proizvodi s određenim životnim stilom, simboličkim vrednostima i zadovoljstvima. Mediji su najplodnije tlo za posredovanje proizvoda, društveno prihvatljivim simbolima, ali i onima koje ćemo ponavljanjem usvojiti kao prihvatljive. Medij spoljnog oglašavanja je poslednjih godina, zahvaljujući brzom čitljivosti i razumevanju, inovativnosti, maksimalnom učinku, uz minimum grafičkih elemenata, jeftinom zakupu, sve većoj prisutnosti na gradskim trgovima i ulicama zauzeo dominantno mesto u industriji oglašavanja. U pitanju su bilbordi, bigbilbordi i megabilbordi, veliki zidni plakati (murali), pize i druge forme na autobuskim stanicama, fasadama poslovnih i stambenih objekata i nizu drugih mesta, sa kojih se našem pogledu suprotstavljaju i sadržaji, posebno fenomena stereotipa koji prenose neistine, kao i druge društveno neprihvatljive poglede na svet, njihovo prihvatanje i pojačavanje. U studiji slučaja, oglašavanje na gradskim ulicama (Beograda), govori se o primerima koji iziskuju, pre svega kritičko sagledavanje, ali i potpuniju zakonsku regulativu, kao i odgovorniji odnos svih onih koji učestvuju u procesu oglašavanja, ponajpre oglašivača, oglasnih agencija i medija, potom i vladinog i nevladinog sektora, kako bi se mnogi slučajevi sprečili. I zaustavila praksa kojoj nije mesto u našem društvu. Autor rada rešenje vidi u široj medijskoj pismenosti svih onih koji su izloženi toj društveno neodgovornoj oglasnoj praksi. Program medijske pismenosti treba uvrstiti u školske programe i specijalne emisije. Učiniti ga dostupnim najširoj zajednici kako bi pojedinci izradili mehanizme razumevanja i zaštite od (ne) odgovornog oglašavanja.

SUMMARY

The Analysis of the Advertising Discourse

In advertising discourse the following concepts are discussed: *advertisement, advert, advertising /advertizing, propaganda, economic propaganda, promotion, publicity, publicising, and public relations*. In this paper *advertising* specifies all the activities which include practices related to commercials, announcements and advertisements. It is about a seductive discourse, which sets new bounds, surprises and looks for new effects that will draw attention. Systems of meaning, prestige and identity are estab-

lished, which identify products with certain life styles, symbolic values, and pleasures. The media is the most fertile soil for mediating products, by means of socially acceptable symbols, as well as the ones we will acquire as acceptable through their constant repetition. In the past years, the outdoor advertising media has taken a dominant position in the advertising industry because their messages can be read and understood quickly, as well as due to its innovativeness, maximal efficiency with minimum of graphic elements, cheap renting, ever higher presence in urban squares and streets. It is billboards, big billboards, bulletins, large format wall posters (murals), pisa billboards and other forms that can be seen at bus stops, facades of residential or office blocks, and at other places, that confront our view with their content, especially with the phenomenon of stereotype that convey untruth, as well as other socially unacceptable points of view, their acceptance and enhancing. The case study, advertising on city streets (of Belgrade), tackles examples that above all call for critical analysis, as well as more comprehensive legislative regulations, and more responsible collaboration of all participants in the advertising process, first of all of advertisers, advertising agencies and media, then governmental and non-governmental sectors, in order to prevent incidents and cease with practice which has no place in our society. The author of the text sees the solution to the problem *in broader media literacy of everyone exposed to this socially irresponsible advertising practice*. The programme of the media literacy should be included in school curricula and special broadcasting shows. It should be made available to the wider community so that individuals can build up mechanisms of understanding of and protection from (ir)responsible advertising.

Izabrana literatura

- Alvin Dej, Luis, *Etika u medijima/primeri kontraverze*, Medija centar, Beograd 2004.
- Belina, Mirna, *ReklaMedia – između manipulacije i religije*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 22-27.
- Brigs, Adam /Kobli, Pol, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd 2005.
- Brozović, M./Pihernik, J, *Oblikovanje medija vanjskog oglašavanja za bolju sigurnost u prometu*, Sigurnost 49, Zagreb 2007, 151-157.
- Ewen, Stuart/Dery, Mark, *Reklame za poslednju generaciju*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 35-40.
- Ewen, Stuart – *Odnosi s javnošću i kulturne subverzije*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 29-33.
- Harms, John/Kellner, Douglas, *Kritička teorija oglašavanja*, Libra libera 14. Zagreb 2004.

- Jhally, Sut, *Oglašivanje, religija i magija*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 41-48.
- Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd 2004.
- Twitchell, James, *Budućnost Adcultura- kulta oglašivanja*. Libra libera 14, Zagreb 2004, 49-57.
- Đurić, Ivana / Studen, Rajko, *Stereotipi u medijima i medijsko opismenjavanje mladih*, Zbornik Instituta za Pedagoška istraživanja, broj 2, Beograd 2006.
- Stavrakakis, Jannis, *O kritici reklamnog diskursa: lakanovski pogled*, Zarez, br. 48, Zagreb, 1, 2, 2001.
- Žiro, Anri, *Potrošnja društvene promene: The united colors of Benetton*, Prelom, broj 4, Beograd, jesen/zima 2002.
- Vukić, Feđa, *Historijska gramatika oglašavanja ili industrija identiteta(u), Umjetnost uvjeravanja, oglašavanje u Hrvatskoj 1835-2005* (katalog izložbe), Muzej za umjetnost i obrt i Hrvatski oglasni zbor, Zagreb 2006.
- Williamson, Judith, *Dekodiranje reklama*, Libra Libera, br. 14, Zagreb 2004, 59-66.

Nataša Crnjanski

Idiosinkratički gestovi u klavirskim sonatama Sergeja Prokofjeva

UDC 786. 2. 082

UDC 792. 071, 1:929 Prokofjev A.

SAŽETAK: Klavirske sonate Sergeja Prokofjeva, veličanstvene u svom dinamizmu i širini, smatraju se velikim doprinosom pijanističkom repertoaru 20. veka. Mnoge ideje u ovom ciklusu¹ konstruisane su pod snažnim uticajem kompozitorovih orkestarskih, naročito scenskih dela kao što su opere, baleti, muzika za pozorište i film. Oslanjajući se na teoriju o muzičkom gestu i brojne aluzije orkestarskih instrumenata u klavirskim sonatama, autorka ispituje kategoriju idiosinkratičkog gesta i njegovo „umrežavanje“ sa kategorijom spontanog i dijaloškog gesta. Pored sagledavanja kompatibilnosti distinktivnih idiosinkrazija sa topikalnom dimenzijom muzičkog toka, ukazuje se i na analitičku, ali i njihovu pragmatičku vrednost u pretežno ekspresivnoj, izvođačkoj dimenziji.

KLJUČNE REČI: idiosinkratički gestovi, Sergej Prokofjev, klavirske sonate, topike, orkestar, ton glasa, izvođaštvo.

Verovatno je Sergej Djagiljev (Сергей Павлович Дягилев)² bio prvi koji je primečio mogućnost da se instrumentalna muzika Prokofjeva koristi na sceni, kada je 1914. godine čuo Drugi klavirski koncert u g-molu (1913) i u istom mahu poželeo njegovu baletsku postavku. Iako je ta ideja kasnije odbačena, u godinama koje su usledile, ljubav Prokofjeva prema baletu, saradnja sa Djagiljevima, Ruskim baletom i drugim baletskim trupama i koreografima, izrodila je kod kompozitora izvanredan osećaj za oslikavanje drame i pokreta muzičkim sredstvima. Taj osećaj je evidentan i u drugim, ne-scenskim

1 Ciklus klavirskih sonata je nastajao od 1907. do 1953. godine.

2 Ruski impresario i osnivač *Ruskog baleta*, trupe koja je početkom 20. veka delovala u Parizu i ostavila snažan uticaj na razvoj baletske umetnosti u Evropi.

delima iz kojih „progovara“ Prokofjev dramaturg. Da su žanrovi u njegovom opusu u stalnom interaktivnom odnosu, govori i podatak da gotovo svako veće delo, opera, balet, film, podrazumeva i klavirsku transkripciju ili orkestarsku svitu. Iz tog razloga u klavirskim kompozicijama pronalazimo brojne aluzije na orkestarske boje, što ponekad rezultuje interesantnom pijanističkom fakturom, snažnim *tutti* momentima ili pak asketskom teksturom koja je svojevrsan analog dijalozima instrumenata ili grupama instrumenata. Tehniku ili postupak kojim Prokofjev u klavirskim sonatama jasno aludira na određeni instrument nazvala sam idiosinkrazija ili idiosinkratički gest na osnovu analogije koja postoji sa istom kategorijom fizičkog gesta. Termin se činio veoma prikladnim, jer su aluzije uvek veoma jasne, pa čak i onda kada kompozitor ne markira instrumente na poseban način kao *quasi tromba* ili *timpani* (pr. 1).



Primer 1. a) Klavirska sonata br. 3, Op. 28; b) Klavirska sonata br. 8, Op. 84, I stav

Izvan muzike idiosinkrazije se definišu kao strukturalne, bihejvioralne ili psihološke osobine karakteristične za pojedinca ili grupu. U studijama o fizičkom gestu, reč je o onim pokretima koji nastaju tokom govora, pa su govor i idiosinkratički gest koekspresivni, ali nisu semiotički redundantni.³ Pri tome, kako primećuje Meknil (David McNeil) oni su slikoviti, ikonički gestovi koje pojedinac spontano upotrebljava kako bi upotpunio govorni čin.⁴ U muzici su idiosinkratički gestovi veoma ilustrativni, jer dele strukturalne karakteristike i izomorfni trag melodijske linije, artikulacije, fakture i

3 Za ovu vrstu gestova se često upotrebljava i termin *gestikulacija*.

4 Na Kendonovom (Adam Kendon) kontinuumu nalaze na jednom kraju kao potpuni (holistic) gestovi, koji su idiosinkratički u formi i onaj koji ga koristi samo je marginalno svestan njegove upotrebe, za razliku od opštih (global) koji se nalaze na drugom kraju kontinuumu. Videti više: Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

registra sa instrumentom na koji aludiraju. Naravno, sama ideja aludiranja na orkestarski instrument u zvuku klavira nije originalna, ali jesu postupci koje Prokofjev ponavlja kod karakterističnih simulacija koji se prepoznaju kao njegov marker. Imajući ovo u vidu, termin idiosinkrazija nesumnjivo pruža celovitu sliku o punom spektru konotacije u muzici Prokofjeva, fundamentalno ukazujući na dvojnu funkciju značenja: sa jedne strane pojam idiosinkratičkog gesta ukazuje na originalne postupke kompozitora koji tako ulaze u kategoriju spontanog gesta i polje agramatičnog⁵, a sa druge se odnosi na osobenost pojedinačnih instrumenata ili grupa instrumenata u orkestru, otelotvorenih izomorfno u semiografici i zvuku, odnosno vizuelnoj, registerskoj, melodijskoj i motivsko-strukturalnoj komponenti muzičkog toka. To znači da postoji i određen stepen konvencionalizacije načina i mesta upotrebe određenog instrumenta, grupe instrumenata, kao i *tutti* situacija (pr. 2). Ovo poslednje tim pre što se eksploatacija snažnih *tutti* mesta uobičajeno vrši na tačkama klimaksa za čije izvođenje je neretko potrebna izuzetna snaga, gotovo „muskularni pijanizam“. Dodatna obeležja klimaksa su simulacija zvuka violine i flaute diskantu, što u znatnoj meri može pojačati kinetičko dejstvo muzičkog toka (pr. 3).



Primer 2. a) Klavirska sonata br. 6, Op. 82, III stav; b) Klavirska sonata br. 7, Op. 83, II stav

5 Agramatično je izraz subjektivnosti u muzici i znak za originalne procedure kompozitora.

The image displays four musical excerpts, labeled a) through d), each showing a different instrumental technique on the piano. Excerpt a) (t. 185) features a rapid, ascending scale in the right hand with a forte (f) dynamic. Excerpt b) (t. 226 and 235) shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand. Excerpt c) (t. 192) includes a forte (ff) dynamic and a 'Meno mosso' tempo marking. Excerpt d) (t. 25) shows a rapid, ascending scale in the right hand with a forte (f) dynamic.

Primer 3. a) Klavirska sonata br. 6, Op. 82, I stav, quasi violine, b) Klavirska sonata br. 8, Op. 84, III stav, quasi pikolo flauta (t. 234) c) Deveta, I stav, quasi flauta (t. 192, diskant); d) Klavirska sonata br. 7, Op. 83, III stav, quasi flauta⁶

Potencijalna mnogobrojnost instrumenata u klavirskim sonatama neizbežno navodi na razmišljanje o tome koje sve informacije može pružiti izvođaču. Određene intonacije u sonatama ne samo što verno ilustruju zvuk određenog instrumenta, već i specifičan karakter, stanje, emocije, zbog čega su idiosinkratički gestovi snažno pomoćno sredstvo u ekspresiji. Oni mogu biti veoma aktivni elementi diskursa i suplementi zvučnog kva-

6 Prokofjev ovaj gest ponavlja nekoliko puta (t. 29, 34, 38).

liteta i izvođačkih nijansi, kroz pragmatičnu upotrebu muzičkog gesta u potrazi za onim što Aleksandra Pirs (Alexandra Pierce) naziva *tonom glasa* (tone of voice).⁷ Nekoliko primera iz Šeste sonate to potvrđuje (pr. 4). Treći stav naročito sugerise orkestarsko mišljenje, jer će se povremeno javiti i određene „orkestarske grupe“, kao kod imitacije (pr. 5) u kojoj učestvuju „gudači“, jedan „limeni instrument“ u tenoru, „violine“ u diskantu (t. 101) i „limeni duvači“ u akordima leve ruke.

a)



b)



c)



d)



Primer 4. Klavirska sonata br. 6, Op. 82: a) III stav, quasi trombon; b) IV stav, quasi violončelo (leva ruka); c) IV stav, quasi saksofon (leva ruka); d) IV stav, rečitativ quasi flaute i fagota (diskant i leva ruka)

⁷ A. Pirs je razvila specifičan teorijsko-pragmatični pristup izvođačkoj praksi u kome su kombinovani Šenkerova teorija i telesni pokret. Videti više: Alexandra Pierce *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory & Practice of Embodied Interpretation*, Indiana University Press, 2007.

97 a tempo
gudači

solo limeni
instr.

violine

100

f

limeni
instrumenti

ff

Primer 5. Klavirska sonata br. 6, Op. 82, III stav, dijaloški i idiosinkratički gestovi instrumenata

Bilo bi interesantno primetiti da, za razliku od značenja idiosinkratičkog gesta koje ukazuje na spontane, originalne postupke samog Prokofjeva, u suštini, u većini slučajeva kada Prokofjev stvara aluzije na orkestarske instrumente to kompatibilira formi dijaloškog gesta, baš kao u prethodnom primeru. Dijaloška funkcija gestova je zasnovana na intersubjektivnom razvoju ljudskog gesta, što se u muzici pojavljuje u vidu dijalektičkih opozicija, na primer melodijske linije ili teme, tekture ili pitanje - odgovor u harmonskoj sintagmi korespondentnih dvotakta, koncertantnog principa barokne prakse, i drugog. Dalje, idiosinkratički gestovi – od koji je dakle samo jedna forma pojavljivanja konverzaciona – kao učesnici dijaloškog narativa, podležu različitim interpretacijama, jer se mogu tumačiti i kroz aktorijalnu dimenziju muzičkog dela, kroz pokret različitih subjekata koji se nalaze u komunikativnoj formi, a opet, budući da uključuju zvuk, svesno aludiraju na različite boje glasova koje Prokofjev pojačava različitim artikulacionim i dinamičkim sredstvima klavira, postićući još veće diferencije u modalitetima (pr. 6). Klavirske sonate su bogate miskturama dijaloškog i idiosinkratičkog gesta, a naročito je interesantna tehnika spajanja glasova u unisono i njihovo razdvajanje u konverzaciji što neodoljivo podseća na kinematografsko prostorno udaljavanje i približavanje. Gotovo nalik murakamijevskom⁸ romanu! Ovdje još treba ukazati na to da je u Šestoj sonati

8 Haruki Murakami je japanski pisac koji ima specifičan način „kinematografskog“ pripovedanja, kao u romanu *Kad padne noć* (2008) gde čitalac radnju posmatra kroz „kameru“, udaljavanje i

sistemske razrađene i topika humora, sarkazma i šale kroz mehaničnost i angularnost ritma, ples i „začinjene“ harmonije unutar tonalnih okvira, idiosinkratičke gestove koji personifikuju različite instrumente i raspoloženja. Naročito komični efekat je postignut u II stavu idiosinkratizmom fagota i kontrafagota (pr. 6), baš kao u *Peći i Vuku* gde ovaj instrument oslikava lik dede.



Primer 6. Klavirska sonata br. 6, Op. 82, II stav, dijaloški gest kao podrugljivi „fagot“ (t. 79) i komični „kontrafagot“ (t. 84)

Jedna poprilična redundanca u sonatama odnosi se na pojedine grupacije instrumenta. Suština je da Prokofjev – u skladu sa planiranim scenama i konceptualizacijom različitih topika – pribegava upotrebi određenih „orkestarskih grupa“. U Osmoj sonati je reč o tri „limena duvačka instrumenta“, delimično nalik eufonom akordskom bordunu „horni“ iz I stava Sedme sonate, i istoj pojavi kod rezonantnog zvuka topike *zvona* (pr. 7). Kontrast donosi topika *pastoralnog*, zasnovana uglavnom na asocijativnom značenju zvuka „drvenih duvača“, što može ilustrirati I stav Devete sonate, najpre završna grupa (t. 61), a potom i dijaloški gest dva „drvena duvača“ (pr. 8, f. 77).

približavanje likova, stvari i događaja.

a) 267

b) 65

c) 59

Poco meno mosso

Primer 7. a) Klavirska sonata br. 8, Op. 84, III stav, tri quasi limena duvačka instrumenta; b) Klavirska sonata br. 7, Op. 83, I stav, quasi horne (leva ruka) c) Klavirska sonata br. 9, Op. 103, I stav, quasi drveni duvači (poco meno mosso)

Poco meno mosso

61

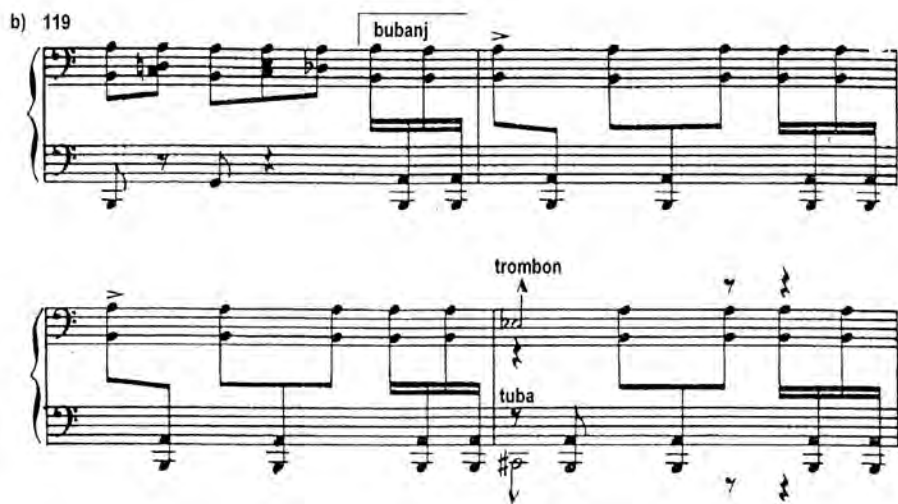
67

77

p con una dolcezza espressiva

Primer 8. Klavirska sonata br. 9, Op. 103, I stav, topika *pastoralnog*

Nasuprot svim navedenim idiosinkratičkim gestovima, nalazi se na prvi pogled prilično rasprostranjena upotreba klavira kao čisto perkusionog instrumenta. Samo neki od primera su: oznaka *col pugno* u I stavu Šeste sonate, topika *udar čekića* u I stavu Sedme (t. 399), a potom i III stavu gde se ikonički oslikava deonica bubnja u interesantnoj kombinaciji sa brutalnim zvukom „trombona“ i „tube“ (pr. 9). Tome, bar delimično doprinosi i začetak ovih sonata u agresivnom predratnom vremenu⁹, koje je istovremeno u Rusiji tada obeleženo rigoroznom birokratskom kontrolom umetnosti, zbog čega ovi idiosinkratički gestovi nose simboliku nasilja i provociraju za nekim drugim nivoima značenja. Pijanisti koji izvedu ovaj ciklus sonata sigurno primećuju da upravo „ratne sonate“, kako ih nazivaju zapadni kritičari, fakturom najviše prizivaju analogiju sa orkestarskim tkivom.



Primer 9. Klavirska sonata br. 7, Op. 83, III stav, topika *udar čekića*: quasi bubanj, trombon i tuba

Ma koliko je u ranijem izlaganju bilo najviše reči o idiosinkratičkim gestovima iz druge polovine ciklusa klavirskih sonata, ne može se prenebregnuti činjenica da su i u ranijim sonatama primetni momenti u kojima „orkestar svira sonatu“. Isprepletenost simfonijske i klavirske muzike, i drugih žanrova se ogleda i u pojavama intertekstualizma: isti tematski gestovi, ponekad i veći autocitati, ili samo kratke

⁹ Svih deset stavova Šeste, Sedme i Osme sonate Prokofjev je započeo 1939. godine.

asocijacije se pronalaze sukcesivno u delima iz istog perioda stvaralaštva, ali i vremenski distancirane. Baleti, opere, simfonije, muzika za pozorište i film i klavirska dela su u stalnoj interakciji, a kao rezultat toga javljaju se idiosinkratički gestovi, intertekstualizmi ili samo intonativne aluzije. To je naročito evidentno u vreme kada se Prokofjev usmerava na dela za pozornicu, posebno balete, koji pored simfonija predstavljaju najviši domet orkestracije. Nije neobično što se onda muzički materijal baleta *Bludni sin* pronalazi u Četvrtoj simfoniji; elementi opere *Ognjeni Anđeo* u Trećoj simfoniji; transparentni ekspresionizam iste opere u Petoj sonati; rečitativni odlomci opere *Semjon Kotko*, kao i citati iz opere *Rat i mir* i filmske muzike za *Pikovu damu* u Osmoj sonati; Andante iz *Klasične simfonije* nalazi se kao II stav Četvrte sonate, i drugo.¹⁰ Sudeći prema ponuđenim, ali i potencijalnim interpretacijama klavirskih sonata Prokofjeva kroz vizuru muzičkog gesta, moglo bi se zaključiti da njihova kritička i izvođačka interpretacija, lišena intertekstualnog konteksta, nije dovoljna za adekvatnu sadržinsku analizu. U tom smislu smatram da će slušanje orkestarskih dela Prokofjeva produbiti razumevanje njegove klavirske literature, čineći ga postupkom dekodiranja, aktivnim, dinamičnim i kreativnim konstruisanjem melodike, tehnike, fature, dinamike, artikulacije i drugog, ili preciznije postavljeno, tim putem utvrditi plauzibilnost činjenice da se na početku Četvrte sonate čuje bas klarinet, a fagot na početku II stava. Dve tipične slike iz ove sonate su: prva u kojoj je kombinacija „limenih duvačkih instrumenta“, „gudačkih“ instrumenata i „timpana“ (pr. 10a), i druga gde se ilustruje *quasi pizzicato* i idiosinkratički gest „trombona“ (pr. 10b i c).

10 Ovakvih primera je izuzetno mnogo, tu je i citat iz Prvog gudačkog kvarteta u Prvoj violinskoj sonati, potom redom: Druga sonata, I stav tematski gest Astleja iz opere *Igrač*, Op. 24; Četvrta sonata, I stav, Medtner, *Sonata-bajka*; II stav – Andante iz simfonije, t. 39 reminiscencija sporedne teme Treće sonate (t. 58); Šesta sonata, I stav, citat iz Pete sonate, I stav; I i III stav, Stravinski, *Posvećenje proleća*; III stav, princ Bolkonski, scena iz opere *Rat i mir*; IV stav, I tema iz *Uvertire na jevrejsku temu*; Bitka na ledu iz kantate *Aleksandar Nevski*; lajtmotiv Peće iz *Peće i Vuka*; Sedma sonata, I stav, tematski gest Julije iz muzike za film; II stav, Šuman, *Wehmuth (Tuga) u Liederkreis*, Op. 39; II stav *Pesma o Aleksandru Nevskom* (tema basa, t. 31); Osmo sonata, I stav, Nataša iz opere *Rat i Mir*; kraljica Liza i Herman iz muzike za film *Pikova dama*, Ravel, *Scarbo*; II stav, menuet iz pozorišne muzike za *Evgenije Onjegin*, fragmenti iz kantate *Aleksandar Nevski*; Deveta sonata, II stav, Betovenova sonata A dur, Op. 101, II stav; glavna tema III stava - Adagio tema iz *Romea i Julije* (solo violončeli); III i IV stav, citat iz Pete sonate (III stav aludiranje kroz čitav stav, IV stav, t. 46-49), IV stav, *Arietta* iz Betovenove sonate Op. 111. Pored toga, u određenim fazama je lako uočiti uticaj određenih kompozitora na stvaralačku poetiku Prokofjeva: Musorgski u Trećoj, Stravinski u Petoj i Šestoj sonati, Skrjabin ili Betoven u Devetoj.

a) 76

pizzicato gudača

glissando limenih timpani

b) 13

quasi pizzicato

c) 17

quasi trombon

**Primer. 10. Klavirska sonata br. 4, Op. 29: a) I stav, grupe instrumenata;
b) II stav, quasi pizz., c) II stav, quasi trombon**

Dodatna potvrda opravdanosti ovakvog načina dekodiranja muzičkog teksta nalazi se u kodama koje su u čitavom ciklusu najsugestivnije za orkestraciju. To naravno, nije nasumičan, nego veoma osmišljen postupak, sa brižljivo razrađenim gestovima, kao u sva tri stava Osme sonate. U I stavu (pr. 11) se javlja „trombonski“ glisando (t. 290), a potom duboki „gudači“ (t. 293) i „drveni duvači“ koji donose poslednji akord.¹¹

11 Sličan primer za duboke gudače ima u III stavu Pete sonate, na početku razvojnog dela (t. 52).

Primer 11. Klavirska sonata br. 8, Op. 84, I stav, koda.

U kodi II stava (t. 73) javljaju se svi slojevi zvuka. Treba imati u vidu da je ovde Prokofjev jasno pravio aluzije na limeni, vojni orkestar slikajući scenu bala iz *Evgenija Onjegin*a. Ranije tokom stava se javljaju različite „orkestracije“ osnovnog tematskog gesta (A) sa varijabilnim elementima: izbor „instrumenata“, faktura, pa čak i melodija. Upravo tu se uočava izuzetan osećaj za kompozicionu strategiju i čvrsta sprega forme (ABACA(C+B) A+Coda) i „orkestracije“ koja stoji na usluzi drami. U kodi finalnog stava (t. 458) se javlja orkestarski *tutti*, omiljeni Prokofjevlev idiosinkratični gest „trube“, *fanfare* i topika *zvona* koji do kraja sprovedu trijumfalno finale (pr. 12). Usađeno mišljenje je da se zvuk trube povezuje sa snagom i moći, što potiče iz davnih vremena kada su trubači kao glasnici putovali sa vladarima, ali semantički raspon značenja trube takođe uključuje i vojsku i anđele, zbog čega trubu treba smatrati transfiguracionom metaforom snage i moći bilo

koje vrste. Iz tog razloga nije neobično što je idiosinkratički gest trube u najbliskijoj vezi sa topikom *fanfara* i što se redundantno pronalazi u kodama koje signaliziraju kraj, i u toj funkcionalnoj ulozi naći će se u čitavom ciklusu (pr. 12, 13). Kao korelacija, topika *fanfara* obezbeđuje visoku preciznost u tumačenju: najčešće se javlja u diskantu, u punktiranom ritmu, u različitim melodijskim kombinacijama i opet, kao idiosinkratički gest trube.



Primer 12. Klavirska sonata br. 8, Op. 84, finale (t. 458), početak kode, topike *fanfara* i *zvona*



Primer 13. Klavirska sonata br. 8, Op. 84, finale, kraj

Idiosinkratički gestovi predstavljaju izuzetno interesantno polje za samog izvođača. Promišljanje o tome kada, u kojim situacijama i sa kojim ciljem kompozitor upotrebljava određeni „instrument“, poređenje orkestarskih i klavirskih *tutti* mesta u kodama, sasvim sigurno će doprineti boljem razumevanju i interpretaciji ciklusa. Sa jedne strane muzički gest dozvoljava da se svaka klavirska sonata oceni prema sopstvenom merilu i prema osobinama koje ona ne deli ni sa jednim drugim delom, a sa druge da se uoče zajednički elementi kao što su različite topike i idiosinkratički gestovi, čije se strateške funkcije i uloga u građenju muzičkog narativa upoznaju jedino kroz komparaciju, paralele i analogne situacije u ciklusu, ali i drugim žanrovima ovog kompozitora. Shvatanje ovih uzajamnih odnosa i posmatranje klavirskih sonata kroz vizuru pokreta predstavlja, naravno, samo jedan od mogućih analitičkih procedura, ali se tokom ove studije dosledno manifestovala kao dominantna, što ide u prilog činjenici da upravo ovaj „format“ gledanja i sveukupne Prokofjevljeve muzike (pa i muzike uopšte) pruža uvid u dragocene informacije i na konkretnom i na apstraktnom planu muzičke logike.

SUMMARY

Prokofiev's piano sonatas are considered to be the great contribution to twentieth-century piano repertoire. Many ideas in them are conceived under the strong influence of orchestral, especially stage works such as the opera, ballets, music for theater and film. That these genres constantly interact, is confirmed by the fact that almost every major work involves piano transcription or orchestral suite. For this reason, in his piano compositions we find numerous allusions to orchestral color. Technique or procedure by which Prokofiev clearly alludes to the instrument in piano sonatas I called idiosyncrasy or idiosyncratic gesture based on the analogy that exists with the same category of physical gesture. Outside of music, the term is defined as a structural, behavioral or physiological characteristic typical of an individual or group. Idiosyncratic gestures are also very illustrative in music, because they share characteristics and isomorphic trace of melody lines, articulation, texture and registry with the instrument that allude to. With that in mind, the term idiosyncrasy undoubtedly provides a complete picture of the full range of connotations in the music of Prokofiev, indicating a fundamental dual meaning: on the one hand the term of idiosyncratic gesture suggests original compositional procedures so they fall into the category of spontaneous gesture, and the other is related to peculiarities of individual instruments or groups of instruments in the orchestra, embodied isomorphically in visual, sound, registry, melodic and structural components of musical flow. This means that there is a certain convention how and where the instrument is used, group of instrument and *tutti* as well. Certain intonations in these sonatas are not only faithfully

illustrating the sound of an instrument or a group, such as the trumpet, timpani, violin and flute, or brass and strings, but also a specific character, situation, emotions, and that is why the idiosyncratic gestures are very strong, supporting means of expression. Beside the consideration of compatibility of distinctive idiosyncrasies with topical dimension of musical flow (*fanfare, chimes, pastoral, humor*) the text also points out the analytical as well as pragmatic value of idiosyncratic gestures in an expressive, performing dimension. Rethinking of when, in what situations and with what goal composer used specific instrument, comparison of orchestral and piano *tutti* in Codas, certainly contributes to a better understanding and interpretation of the cycle.

Ivan Pravdić

Ne žesti se, čoveče

Dramska igra, improvizacija, izvođačke tehnike i dramaturške inventivnosti

UDC 794.5

UDC 792. 072. 3

Apstrakt:

Dečija igra *Čoveče, ne ljuti se* dala je osnovu za svog dramskog parnjaka. Može se koristiti kao rediteljska, glumačka i / ili dramaturška alatka za razvijanje veština i dobijanje kreativnih materijala. Pravila ostaju ista, pioni se kreću bacanjem kocke, svaki igrač, kojih je i dalje četiri (najoptimalnija brojka, mada podložna i smanjivanjima i povećavanjima) ima po četiri piona, od kojih je sada svaki različit lik / tip / karakter. Svako polje na koje igračev lik može stati je određena situacija, koju treba da odigra na način dobijen bacanjem kocke.

Ključne reči: drama, situacija, igra, radionica, žanr, dramaturgija, gluma, režija

Dečija igra *Čoveče, ne ljuti se* dala je osnovu za svog dramskog parnjaka. Može se koristiti kao rediteljska, glumačka i / ili dramaturška alatka za razvijanje veština i dobijanje kreativnih materijala. Pravila ostaju ista, pioni se kreću bacanjem kocke, svaki igrač, kojih je i dalje četiri (najoptimalnija brojka, mada podložna i smanjivanjima i povećavanjima) ima po četiri piona, od kojih je sada svaki različit lik / tip / karakter. Svako polje na koje igračev lik može stati je određena situacija, koju treba da odigra na način dobijen bacanjem kocke.

KOCKA:

Najuobičajenija kocka sa šest stranica je najgodnija za igru. Svakim bacanjem kocke dobijeni broj određuje način (žanr) na koji se izvodi (piše) radnja datog lika na datom polju (situaciji). Jedino šestica, jer posle nje treba da se kocka baca ponovo, ne određuje način, već utiče na stvaranje mane u mediju, dobijenom drugim ili trećim ili kojim već uzastopnim bacanjem. Mane i smetnje takođe mogu izmišljati učesnici / publika. U dramaturškoj verziji igre, brojevi su žanrovi.

6 - mana u mediju, baca se ponovo
5 - pokret ili ples, mana je igranje bez jednog dela tela
4 - govor ili pevanje, mane su zamuckivanja ili kakvi drugi govorni deformiteti, kao neizgovaranje određenih glasova...

3 - rad s rekvizitom, posledica mane je što nezgodnija rekvizita, spajanje s predmetom na neuobičajen način

2 - pantomima, odnosno, pokušaj bukvalizacije radnje bez ikakvih spoljnih pomagala, mana je oduzimanje jednog dela tela ili lica u prikazivanju, maska...

1 - klasičan govorni teatar, mana može biti svaka stilizacija ili pojedinačni žanr

LIKOVİ / TIPOVI / KARAKTERI

Svaki igrač se koristi sa optimalno četiri piona. Iako ću ja predložiti šesnaest mogućih saigrača, najbolje bi bilo da igrači sami brain-stormingom daju likove i međusobno ih razmene. Publika može da predlaže lica koja će izvođači žrebom ili već kakvom igrom odabrati. Dopustiti si izbor po nahođenju inspiracije i invencije nego po nekom pravilu.

- 1 - vanzemaljac
- 2 - muškarčina
- 3 - korumpirani ministar
- 4 - umetnik

- 1 - ludak
- 2 - proleter
- 3 - domaćica
- 4 - kralj

- 1 - bog
- 2 - feministkinja
- 3 - birokrata
- 4 - životinja po odabiru ostalih učesnika

- 1 - filozof
- 2 - pijanac
- 3 - cinik
- 4 - pandur

Ponuđena “zanimanja” i “zvanja” prilično su opšta i daju veliku slobodu glumcu / učesniku da ih “kad bih” i / ili /neti očuđavajućom metodom nadogradi i usvoji lik. Ta-kođe, osim mogućih za dodavanje snoba, malograđanina, biznismena ili poltrona, mogu se koristiti i dati tipovi ličnosti. Glumcima bi, možda, bilo zanimljivo da odigravaju psihološko karakterološke tipove. Studenti dramaturgije već su korišćenjem ove igre smišljali likove s detaljnim biografijama koje su koristili u igri.

Poseban doživljaj u današnjem citatnom dobu činilo bi uzimanje “gotovih” likova iz dramske literature – Don Žuan, Hamlet, Sid, Hljestakov...

Mogućnosti su skoro nepobrojive, jer i ljudi iz savremene realnosti, političari, javni i kulturni radnici, profesori, pa i međusobno razmenjeni glumci mogu ući u obzir.

POLJA / SITUACIJE

Kao što je poznato, postoje po četiri kućice. One bi mogle da predstavljaju opšta i snažna mesta i da za sve igrače budu iste. Zato sam i odabrao četiri najopštija događaja koja se mogu desiti.

- 1 - rođenje
- 2 - razočaranje
- 3 - samospoznanje
- 4 - smrt

Ove situacije likovi izводе sami.

Polja, kojih obično postoji deset puta više u odnosu na broj igrača, predstavljaju određenu situaciju u kojoj se pion / lik nalazi. Njih može biti i 210 141 kako je Surio izračunao, mada može, najverovatnije i više. Počeo bih ipak od čuvenih 36, koje je Žan Polti rekonstruisao misleći na Gocija.

- 1 - Preklinjati
- 2 - Spasilac
- 3 - Osveta koja kažnjava zločin
- 4 - Osvetiti bližnjega na bližnjem
- 5 - Progonjeni
- 6 - Totalna propast, nesreća
- 7 - Biti plen, žrtva - nečiji, nekoga
- 8 - Pobuna
- 9 - Smeli pokušaj

- 10 - Otmica
- 11 - Zagonetka
- 12 - Postići, dobiti
- 13 - Mržnja bližnjih
- 14 - Suparništvo među bližnjima
- 15 - Smrtonosno preljubništvo
- 16 - Ludilo
- 17 - Fatalna nesmotrenost
- 18 - Nehotični zločin iz ljubavi
- 19 - Ubiti nekoga od svojih za koje se nije znalo da su rođaci
- 20 - Žrtvovati se za ideale
- 21 - Žrtvovati se za bližnje
- 22 - Sve žrtovati strasti
- 23 - Biti primoran žrtvovati svoje
- 24 - Suparništvo nejednakih
- 25 - Preljubništvo
- 26 - Zločin iz ljubavi
- 27 - Saznati o nečasnosti voljenog bića
- 28 - Ljubav koja se sprečava
- 29 - Voleti neprijatelja
- 30 - Slavoljublje
- 31 - Borba protiv boga
- 32 - Pogrešna ljubomora
- 33 - Sudska greška
- 34 - Griža savesti
- 35 - Prepoznati, sresti
- 36 - Izgubiti svoje

Džordž Pirs Bejker izdvađa u svom nahođenskom nabranjanju sledeće:

- 1 - Ljubav čoveka i žene
- 2 - Ljubav prijatelja prema prijatelju
- 3 - Ambicija
- 4 - Ljubomora
- 5 - Zavist
- 6 - Sebičnost

Mardžori Bulton, slično Bejkeru nabraja:

- 1 - Ljubomora
- 2 - Rivalstvo
- 3 - Sukob ljubavi i dužnosti
- 4 - Rivalstvo zbog vlasti
- 5 - Istina i koristoljublje
- 6 - Ljubav uprkos rodbinskom suprotstavljanju
- 7 - Pogrešan identitet
- 8 - Gubitak nasleđstva

Kada glumci/igrači rade sa više drugih posmatrača/ispomagača i u situaciji međusobnog "jedenja", moguće je primeniti Surioov predlog o šest odnosa među figurama, svaka figura bira svoju:

- 1 - stremljenje
- 2 - cilj stremljenja
- 3 - suprotstavljanje
- 4 - rasuđivanje, kome će pripasti cilj stremljenja
- 5 - dobitnik cilja
- 6 - pomagač jednog ili drugog stremljenja u igri suprotnih sila

Surio navodi i osnovne situacijske funkcije, ili situacijske figure, u koje se, zarad zabavnije igre uključivati i izvođači u pauzi svojih scena:

- 1 - Želilac, kao nosilac glavnog stremljenja u igri
- 2 - Vrednost, o kojoj je u igri reč i prema kojoj je usmereno stremljenje. Vrednost može biti personifikovana (ljubljen žena) ili nepersonifikovana (moć, vlast, bogatstvo, istina, sloboda, pravda...)
- 3 - Arbitar, lice koje nekome dosuđuje željenu vrednost, a može da dosudi i samom sebi
- 4 - Dobitnik, ona ličnost kojoj na kraju igre određena vrednost pripadne
- 5 - Protivnik želioca kao takmičara za izvesnu vrednost
- 6 - Pomagač, ličnost koja pomaže igri ili antagonističkoj igri; njemu nije važna osnovna tema igre, ali iz bilo kakvog razloga jača konflikt u igri i time menja ravnotežu snaga upletenih u nju, pa tako naposljetku saodlučuje o ishodu celokupne situacije

OPŠTE

S obzirom da je igra zanimljiva i za posmatrača, a koje brojčano ne možemo da uključimo u igru, možemo pružiti pravo da njih u svoj prikaz situacije uzme učesnik koji bi time vežbao i svoje rediteljske sposobnosti.

Kada se dva igrača sretnu na jednom polju, dolazi do “jedenja”. Potrebno je da zajedno naprave situaciju i odigraju je, što ne bi trebalo biti teško s obzirom na to da je fiksiran i poznat pobednik.

Ovde smo opisali igru najviše iz vizure oprobavanja izvođačkih sposobnosti. Raspišivanje i dramaturško igranje datim situacijama daje više slobode i lakše je za ostvarivanje. Naravno, izuzetno je zanimljivo kako različiti pisci mogu da napišu istu ili sličan događaj – lik u situaciji prikazan medijem – žanrom.

Rezime:

Društvene igre imitiraju životne situacije i tako osposobljavaju decu / igrače za život. Jednostavnim adaptacijama, te igre se mogu primeniti i za obuku budućih dramskih umetnika, dramaturga, reditelja, glumaca, kao i za kreiranje kreativnih dramskih materijala.

SUMMARY

Dramatic play, improvisation, performing techniques and dramaturgic inventiveness

Social games mimic life situations and hence enable children / players for life. With unique adaptations, those games can also be used in educating future dramatic artists, dramaturges, directors, actors, as well as in developing creative dramatic materials.

Literatura:

Bejker, Džordž Pirs, *Tehnika drame* (u knjizi: Kulundžić, Josip *Primeri iz tehnike drame*), Umetnička akademija, Beograd 1963.

Boulton, Marjorie, *The Anatomy of Drama*, Routledge & K. Paul, London 1960

Polti, Georges, *Les trente-six situations dramatiques*, Édition du “Mercure de France”, Paris 1895.

Surio, Etjen, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd 1982.

Biljana Jevtić

Princip para / susret (s) tišinom^{*}

- istraživanje ❶ REDUKTIVNE (MINIMALISTIČKE) muzike odnosno svesne redukcije muzičkog materijala → "isprekidana - otkinuta muzika" nije otkidanje muzike / otkinut zvuk već produbljivanje zvuka "tišine" → produbljivanje svesti o tišini "iz tišine" → "u tišini" → "tišine oko tišine" u kontekstu suočavanja vizuelne poezije (s) "tišinom" → "predznačenje tišine / zvuka" u interpretaciji vizuelne poezije → istraživanje "EUFONIJE" - "milozvučnosti reči"
- istraživanje ❷ KONCEPTUALNE muzike odnosno karaktera muzičkog mišljenja i doživljaja u kontekstu suočavanja vizuelne poezije (s) "tišinom" → transponovanje - premeštanje karaktera muzičkog mišljenja u "VIZUELNI KARAKTER MUZIČKOG MIŠLJENJA" → u "VIZUELNO MIŠLJENJE ZVUKA" (u kontekstu suočavanja vizuelne poezije (s) "tišinom") → transponovanje (premeštanje) karaktera muzičkog doživljaja u "VIZUELNI DOŽIVLJAJ MUZIKE" → u "VIZUELNU SUGESTIJU ZVUKA" (u kontekstu suočavanja vizuelne poezije (s) "tišinom") → vizuelna poezija gledanjem - čitanjem je i "odslušana" → produbljivanje svesti o "viđenom zvuku tišine" → istraživanje "SINTAGME" (SINTAGMA - grupa reči koje obrazuju jedan pojam)
- istraživanje artikulacije (fiziološke fonetike) i akustičke (fizičke fonetike) vizuelne poezije
- svojevrsna *vizuelna metafora* dva rada Lazarov Miodraga-Pashua "MUZIKA KOJA SE MISLI 9" i "MUZIKA KOJA SE ČITA 9" ("MUZIKA KOJA SE MISLI 9" i "MUZIKA KOJA SE ČITA 9" čitanjem je i odslušana) bila je povod za lično produbljivanje svesti takođe *vizuelnom metaforom* → vizuelnim poimanjem poezije → "SINTAGMAMA" -

* MAGISTARSKA TEMA: "PRINCIP PARA", MAGISTARSKI RAD: VIDEO RAD "susret (s) tišinom",
PREDMET: VIZUELNA KULTURA, Profesor: Kosta Bogdanović, Student: Biljana Jevtić

grupa reči koje obrazuju jedan pojam - u interpretaciji VIDEO RADA "susret (s) tišinom"

(web-link VIDEO RADA: <https://plus.google.com/u/0/105169475171163155415/videos>)

MUZIKA KOJA SE MISLI 9

- 1 Misli na najnežniji izraz u muzici.
- 2 Misli avec passion na Pet komada za orkestar op. 10 Antona Weberna.
- 3 Misli svetovno o svetovnoj muzici i duhovno o duhovnoj.
- 4 Misli sa predudarom. (Takođe i sa ukrasima).
- 5 Misli u kratkim notnim vrednostima.
- 6 Misli muzički na Barucha Spinozu a muzikalno na Immanuela Kanta. Etika prvog i Kritika čistoga uma drugog su muzička dela. Misli prema tome o njima propozicijama koje sam ti dao.
- 7 Misli na zvuk koji se proizvodi udarcem šaka o stomak, i to: na golo telo, u košulji, u kaputu; jako i tiho.
- 8 Misli o sintaksi muzike i o semiotičkom u zvuku.
- 9 Misli na Nauku o muzičkim oblicima. Naročito na to da ona uopšte nije moguća.
- 10 Misli na datu temu.

BILJANA JEVTIĆ

MUZIKA KOJA SE ČITA 9

diminuendo come quasi una fantasia.
accelerando come quasi passionato.
Legato come quasi dolcissimo.

A
ca¹
F
fis⁵
mp
mf
pp
sostenuto
comodo
rubato
stacato
poco legato
Allegretto
violino
piano
tromba

"ZVUČNI VALER" (VIZUELNE POEZIJE)

tišina za(s)vođenja - Adam : Eva



- istraživanje glasa "š" kao sporo pokretne akustičke mase sa kojom se sinhronizuje šuštavo - strujna "zmija" → vrhunac sugestije "zmije" (zmije kao kinestetičko-mentalnog elementa) formira fonema "s" smeštena u oblim zagradama "(s)" → glas "(s)" je strujni suglasnik → diferenciranje "pneumatičnog-vazdušastog zvuka" → istraživanje atmosfere

maksimalnog pokreta - treperenja u "puzećim" strukturama zmije ili glasa "(s)". Kinetički seizmograf "zmije" postaje parametar za glas "(s)" u oblim zagradama - glas "(s)" postaje "tihi vrhunac" - "topli zvuk" i gest zagrljaja → "za(s)vođenje" → vizibilno stanje reči "tišina za(s)vođenja" → SINHRON: slovo / zvuk / lik "glasa zmije (s)" → slovo / značenje / zvuk "glasa zmije (s)" → KORESPONDENTNOST u samom znaku "(s)" ili u konstrukciji: simboličko slovo "(s)" i uobličen stih → "stihotvorstvo" → "tišina za(s)vođenja - Adam : Eva" → "pretok vizuelnog znaka u znak zvučnog / zmijskog" → "osamostaljivanje značenja slova "(s)" → SPONTANITET "glasa zmije" ■ akustički utisak mekoće se ogleda u visokim tonovima glasa "đ" i "nj" → topli, meki zvuk "za(s)vođenja" → izmamljivanje "tišinom" → izmamljivanje "tišine" → "tišina za(s)vođenja" ("piano" ili "pianissimo" dinamika)

drščuće šćućurene (glasne) žice



■ postoji specifično (atipično) "ogledanje - premeštanje" odnosno ponavljanje izvesnih slovnih znakova "š - ć - u - ć" ((prva reč ("drščuće") se završava slovnim znakovima (š - ć - u - ć) a druga reč ("ščćućurene") počinje tim slovnim znakovima (š - ć - u - ć)) → formira se odnos približavanja - zbližavanja dveju reči (drščuće - šćućurene) jer ogledanje slovnih znakova (š - ć - u - ć) leve i desne strane je nagovešteno kroz stranice knjige na prelazu iz otvorenog u zatvoreni položaj (drščuće : šćućurene)

vijuga struji zmiји



- istraživanje akustičkog utiska mekoće → povezivanje suptilnih odnosa triju reči "vijuga struji zmiји" → "vijuga" nagoveštava zmiју - vizibilno stanje reči → dijalog "vijuge zmiје" u konstrukciji simboličke putanje stihova po putanji "f" otvora kontrabasa → uobičen stih "f" otvora u ličnoj interpretaciji VIDEO RADA "susret (s) tišinom"

žica jeca u stegnutom molu



- akustičko / ritmičko / vizuelni utisak reči "žica jeca u stegnutom molu" je u međudejstvu konvencionalnog značenja reči → "žica jeca" (prilikom "glisanda" - "žestokog trzaja žica") → "žica jeca u stegnutom molu" → tonalitet "mol" je "tonalitet tuge - sete - bola zvuka" → tonalitet "mol" se "grči" ("note dišu plitko i brzo" a ne duboko i opušteno kao u "duru")

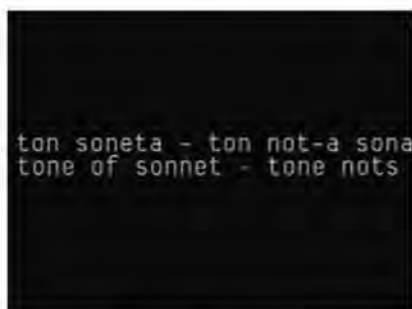
violinski trio se obgrlio



- jednačenje ritma "disanja triju violina" tri puta ponovljene pozicije samoglasnika (**vi**olinski - **trio** - obgrlio) nagoveštava vizuelno-prostornu mekoću zvuka triju reči → polulatenatni -poluskriveni - odnos *nenapisanog* "j" sugeriše suptilni meki odnos nizom triju reči → topli, meki zagrljaj violina → vizibilno značenje reči "**violinski trio se obgrlio**"

ton soneta - ton not-a sonata

- svojevrsne *vizuelne metafore* forme "soneta" ((Katalin Ladik, Sonet, 1978., Dobrivoja Jevtića, Sonet o kiši, 1978. i Mena Reja (Man Ray), Fonetska poema, 1924.)) bile su povod za lično produbljivanje svesti takođe *vizuelnom metaforom* forme "soneta" → "**ton soneta - ton not-a sonata**" u interpretaciji VIDEO RADA "**susret (s) tišinom**"



- **ton soneta - ton not-a sonata** → "ton not-a" → svojevrsna refleksija po visini → ono što je "levo-desno" → istraživanje refleksije → akustičko - ritmičko - vizuelni

utisak refleksije sa varijacijama slovnih znakova u nizu reči → "ton soneta - ton not-a sonata" → svojevrsna refleksija - ogledaju se jedan u drugome - "ton soneta u tonu sonate" → ("ton soneta sa četiri strofe" u "tonu sonate sa četiri stava" → npr. "alegro-adante-adado - presto")



Katarina Ladić, Sonet, 1978.

SONET O KIŠI



Dobrivoje Jevtić, Sonet o kiši, 1978.



Man Ray (Marcel Ray), Fantasijska pjesma, 1924.

7. Raspored stihova u sonetu je 4, 4, 3, 3, ovdje je 3, 4, 4, 3 reda.

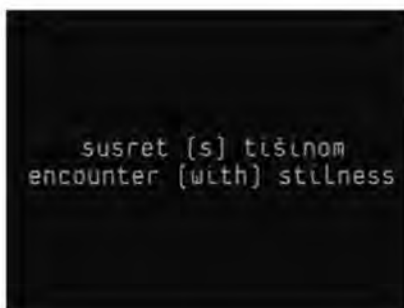
simfonija u toplom duru op. 2 vedra kruškolika obraza kontrabasa



- istraživanje zvuka kroz angažovanje ostalih čulnih utisaka neposrednim doživljajem vizuelne poezije
- istraživanje "SINESTEZIJE" (sposobnosti da se vidi boja kad se čuju tonovi i obrnuto) slušanje "boje" oslikovljenih reči - "slušanje toplih-hladnih boja" → ("sunce" u tonalitetu "dura") → ("kiša" u tonalitetu "mola") → "VOKOBOJANKA" → "VOKOKO" - "PRINCIP PARA" u kontekstu suočavanja "oka i uha vizuelne poezije" - "VOKOKO" → uho oka → VOKOKO - "Oko sluša." (*P. Claudel*) → oko uha → VOKOKO - "Uho vidi." (*J. Rousseau*)

KONTRAPUNKTKONTRA

susret (s) tišinom



- reč KONTRAPUNKTKONTRA → se sastoji iz tri sloga (prvi slog je "**KONTRA**", drugi slog je "**PUNKT**" i treći slog je takođe "**KONTRA**" ali se po položaju slovnih znakova nalazi u obrnutom redu od prvog sloga "KONTRA" → specifično "ogledanje -

refleksija" između prvog i trećeg sloga "**KONTRA**" → "refleksija po visini" → ono što je levo-desno; treći slog "**KONTRA**" je prevrnut za 180 stepeni (kao što je na fotografiji iz video rada), zahvaljujući ovoj "refleksiji - ogledanju" po visini → (ono što je levo-desno) → postignuto je višeslojno / višeglasno (istovremeno zvučanje) i *jedne* (prvi slog "**KONTRA**" koji se čita s leva udesno) i *druge* (treći slog "**KONTRA**" koji se čita s desna ulevo) *melodijske i ritmičke samostalne deonice*, a upravo višeglasni odnos → istovremeno zvučanje predstavlja konvencionalno značenje reči **KONTRAPUNKT**

susret (s) tišinom

- vrhunac sugestije "tišine" je glas (**s**) kao "samostalan" (smešten u oblim zagradama) → glas (**s**) nije samo u funkciji padeža instrumentala (s kim - s čim) već s obzirom da je smešten u oblim zagradama glas (**s**) se povlači u drugi plan a i dalje se nagoveštava "tišina" → prostorna dimenzija "tišine" → "tišinom" je izazvan susret ("susret tišinom") → nemo slušanje "tišine" → susret se obnavlja i priziva "tišinom" → "susret (**s**) tišinom" kao "dijalog tišine" - "tišina samoponiranja" → "susret (**s**) tišinom" kao "meditativni / spiritualni kutak" - "ne granice tišine" → držeći akordski "tihi zvuk" počinje da vibrira → i "ćutanje" stiče afirmaciju (hladna zavodljivost "eha") → SINHRON - "znakovnost vizuelne poezije" - "zvukovnost vizuelne poezije" → skretanje pažnje na BUĐENJE i ODRŽAVANJE "tišine / zvuka" → disanje "tišine / zvuka" ("tišina / zvuk" se grči i opušta) → "diše"
- u "**susretu (s) tišinom**" se prepoznaje forma prefinjenosti - instančanosti (suptilna dinamika - simbolika i uzvišena jednostavnost) → upućivanje na atmosferu ukupne tišine i njenog prostora koji je predsaznajni treba da ostvari sadejstvo sa odgovarajućim senzitivnim slušaocima

dremano oko emocije



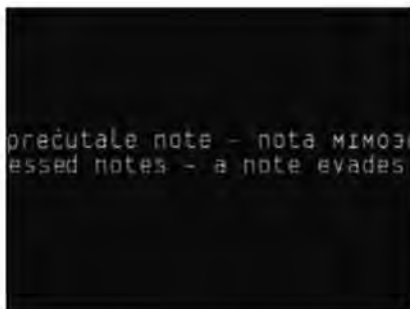
- istraživanje ALUZIJE na "nevidljivo-pokretnu", "neuhvatljivo-pokretnu" i "nemo-pokretnu" **emociju** → istraživanje (kinestetičko - mentalne komunikacije) sa **emocijom** kroz stanje "dremanja" → posle prve reči "**dremano**" budi nas prasak glasa "**k**" reči "**oko**"- "kinestetički seizmograf" **emocije** postaje parametar za "treperav zvuk" → sa **emocijom** se odvija proces imaginativnog začeca "zvuka" emocije → znak "unutrašnje dinamike zvuka" **emocije** → **emocija** je poniranje u samu "arheologiju zvuka" tišine → **emocija** - "pulsirajući zvuk" → **emocija** - "akustički kardiogram" → "**dremano oko**" je "akustički kaligraf"

izmigoljila se pauza - prećutale note - nota MIMOIDE notu - razmak praznine

❶ izmigoljila se pauza



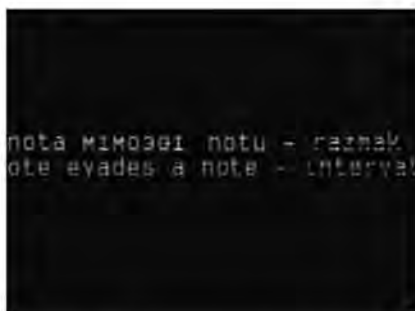
❷ prećutale note



- istraživanje sugestije "puzeće" strukture slovnih znakova "izvire" iz ❶ segmenta **izmigoljila se pauza** i "uliva" preko ❷ segmenta **prećutale note** u ❸ segment **nota MIMOIDE notu**

③ nota MIMOIDE notu

④ razmak praznine



- "DIALOG" Vernera Bonina (Werner Bonin) bio je povod za lično produblјivanje svesti o vizuelnoj metafori "mimoilaženja slovnih znakova" → vizuelne metafore "kontra reči" / "kontra čitanja" u kontekstu "tišine / zvuka" → ③ nota MIMOIDE notu

DIALOG

- istraživanje kovencionalnog značenja reči "**razmak praznine**" u vizuelnoj sugestiji "razmaka" između gornje i donje polovine slovnih znakova **razmak praznine** → akustičko - ritmičko - vizuelni utisak "praznine" → istraživanje sugestije "tišine - pauze - praznine" reči ④ **razmak praznine**

uvrh pov-isilice vrh h-is

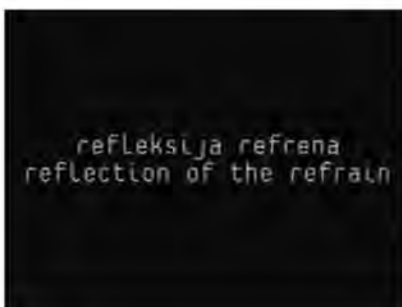


- "uvrh pov-isilice vrh h-is" - akustičko - ritmičko vizuelni utisak slovnih znakova u dodiru "v-is" sa "h-is" → jednačenje slovnih znakova sa muzičko grafičkim predznakom

nota (tonovi s povisilicom dobijaju nastavak **-is**) → vizibilno stanje kraće reči **vrh** u dužoj **uvrh** → ulaženjem kraće reči **vrh** u dužu **uvrh** se uobličava prostorno - vizuelna akustika slovnih znakova

bubrenje muka

refleksija refrena



- istraživanje sugestije "muka" (tišine) u međudejstvu konvencionalnog značenja reči **"bubrenje muka"** → istraživanje "muka pupljenja" u korelacijama → pupi **muk** - **muk** pupav - pupiti **muk** - u **muku** pupiti - pupiti **mukom** - **muk** pupoljka - pupoljak **muka**

refleksija refrena

- istraživanje "refleksije svetlosnog zraka zvuka" (vizuelne metafore imaginarnog zvuka) u

"refleksiji" reči **"refleksija refrena"**

- akustičko - ritmičko - vizuelni utisak "odbijenog svetlosnog zraka → odbleska → odsjaja

→ odseva" (reči **"refleksija"**) iz "odjeka" (reči **"refrena"**), iz "eha stiha" (reči **"refrena"**), "koji se pravilno ponavlja posle svakog distiha ili strofe, svršetak koji se ponavlja") → **refleksija refrena** - akustičko - ritmičko - vizuelni utisak "refleksije svetlosnog zraka" u "refleksiji zvuka" slovnih znakova (**r - e - f**) prve reči **"refleksija"** i (**r - e - f**) druge reči **"refrena"** → (**"refleksija refrena"**) - svojevrsno ogledanje - utapanje - prelaženje jedne reči u drugu → vizibilno stanje reči **"refleksija refrena"**



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Зоран Тодовић

Пут уметника – лични пут

„Када би уметност само потврђивала оно што је већ потврђено с друге стране – била би непотребна. Њена улога је да буде сонда спуштена у безимено. Уметник је апарат који региструје процесе у дубини, тамо где настаје драгоценост. Суштина стваралаштва је смисао. Оно што нема смисла за нас не постоји. Сваки фрагмент стварности живи захваљујући томе што је део неког универзалног смисла.“ (Бруно Шулиц)

Зашто неки уметник узима неко дело свог савременика или дело из претходних времена за своју тему, из чега ће настати ново дело, мање или више препознатљиво у односу на изворну представу? На то питање верујем да има одговора, бар колико и уметника, с мањом или већом сличношћу у ставовима. Али, који је доминантни порив, који побуђује да се нешто што делује целовито, довршено, своје, савршено, узме у разматрање и створи нови ликовни исказ, нови ликовни образац?

Познато нам је да су у различитим периодима историје стваране копије уметничких дела, од античке Грчке до наших дана. Да тога није било, сигурно не бисмо знали за Фидију нити његов грандиозни опус. Познато нам је и да су уметници користили неке основне елементе композиције коју би „обукли“ у ново рухо, као што је то урадио Мане, скандализујући своје савременике, који би вероватно другачије посматрали, другачије доживели и сигурно другачије реаговали, да су знали да је Мане „позајмио“ композицију за своје центлмене с нагом дамом у парку од сабраће из претходних времена, од непознатог римског скулптора, преко Рафаела и Мантење, постајући и сâм избор у Пикасовој транспозицији чувеног доручка.

Пут који су уметници прелазили био је увек лични пут. Пут ерупције емоција. Пут поверења. Пут тихих надања. Пут великих и малих жеља. Пут присног

исповедања. Пут дубоке вере. Пут ненаданог страдалништва. Пут неочекиваног изненађења. Заборављени пут. Поново откривени пут. Једини могући пут!? Пут непрекидне линије у ходу ка Смислу.

Ми смо тачке расуте по бескрајном тепиху, тепиху без дужине, ширине и висине. Мислеће и осећајуће тачке од чије посвећености зависи њихов сјај. А сјај је ход. Ход који коначно бива распоређен нечијом сигурном руком у заједничко ткање на почетно место. Место које никада не мирује. Место у ткању, које има своје светлије и мање светле нити. Ткању које има и своје празнине, а те празнине чекају на своје самоостварење.

У овом потпуном, једном, јединственом свету, уметност је невидљиво везиво. Везиво без ограда, преграда, забрана... Везиво у којем се живот прелива у живот. Живот прелива у уметност. Уметност улива у живот. Уметност прелива у уметност. Дела са краја тог низа врло су честа у наше време. У предрадњама ове изложбе, учесници су добили једноставан задатак, да се посвете једном раду из Спомен-збирке Павле Бељански. Није било никаквог другог захтева, објашњења, нити сугестије. Нисмо се договарали ко ће се коме исповедити. Отуда имамо два погледа на *Велику Изу*. Мушки и женски поглед, Бранке Јанковић и Зорана Тодовића!? Полифонију *Дубровачког концерта* у разнеженом еху Јелене Средановић, уз опрост *Цркве св. Влаха* у искричавој сребрини неме звоњаве Милана Сташевића, а све са слутњом равничарског мириса *Кукуруза* у успињућој, златној, свечаној, скулпторалној молитви Младена Маринкова.

Срђан Радаковић

Home video

UDC 791.44, 02:004, 382

Анстракт: У раду се указује на постепену примену специфичног филмског наративног поступка од деведесетих година XX века до данас, чије се порекло налази у телевизијској естетици, посебно естетици преноса уживо у комбинацији са телевизијским форматом чији је најчешћи назив “home video”. Оваква нарација, својствена телевизији, у вези је са концептом интегралне филмске нарације, нарочито у случајевима изразите употребе кадра-секвенци у филмовима насталим на крају XX века.

Кључне речи: Интегрална филмска нарација, кадар-секвенца, home video, субјективни кадар

Познати есеј Пјера Паола Пазолинија о кадру-секвенци на најбољи начин је дефинисао перцептивна својстава на којима се заснива употреба интегралне филмске нарације, нарације чија је главна одлика одсуство резова, сложен мизансцен и покрет камере: „Време кадра-секвенце као почетног и главног елемента уметности филма – то јест као бескрајне ‘субјективности’ – увек је садашње време. Доследно томе, филмска уметност ‘репродукује садашње време’. ‘Директно снимање’ на телевизији је парадигматична репродукција садашњег времена, онога што се сада дешава“.¹ Иако је употреба кадра-секвенци током развоја филма најчешће била условљена потребом „додавања реализма“ призору, Пазолини је недвосмислено повезао одсуство резова са потребом појачавања субјективности нарације. Самим тим, његова аналогија између кадра-секвенце и ТВ преноса „уживо“ потпуно је логична, разумљива и тачна.

На сличан начин размишљао је и Жан Бодријар у својим делима, најпре у капиталном делу *Симулакруми и симулација* у којем је дефинисао разлику између реп-

1 Пјер Паоло Пазолини, „Расправа о кадру секвенци или филм као семиологија стварности”, *Теорија филма*, (превео Ненад Новаковић) приредио Душан Стојановић, Нолит, Београд 1978, 448-459.

резентације (представе) и симулације наглашавањем да репрезентација апсорбује симулацију, тумачећи је као лажну представу, док симулација обухвата цело здање представе као симулакрум. Ако се ови појмови анализирају из угла филмске наративе, могуће је термине репрезентација и симулација посматрати кроз дуализам који чине различите монтажне артикулације, с једне, и одсуство резова (интегрална филмска наратива), с друге стране. Бодријар је показао четири узастопне фазе слике: одраз дубоке реалности, маскирање и извитоперавање дубоке реалности, прикривање одсуства дубоке реалности, одрицање везе са икаквом реалношћу тј. настанак сопственог симулакрума. Тиме је, посредно, проговорио и о субјективном карактеру филмске слике, најпре интегралне филмске наративе коју одликује привид реалности коју, затим, замењује постепена негација успостављеног реалитета због померања ка унутрашњем доживљају, интерпретацији призора.² Када је реч о аналогiji кадар-секвенца и ТВ пренос, Бодријар је, анализирајући амерички експеримент *ТВ-истине*, из 1971. године у којој се директно преноси живот породице Лауд (зачетак Reality Show-a) уочио следеће: „У њему се види оно што стварно никад није било (али „као да сте ви тамо били“), без растојања које чини перспективни простор и нашу дубинску визију (али „истинитију од природе“). Уживање у микроскопској симулацији која чини да стварно пролази у надстварно“.³ Бодријар је и систем телевизијског кадрирања поредио с филмом, одређујући га као суптилнији, који је увек изван објекта, који се игра супротностима гледати и бити гледан.⁴ Истоветну пажњу Бодријар је затим поклатио румунској револуцији и паду породице Чаушеску због сличне ТВ симулације, али не у класичној форми преноса. Бодријар је поново скренуо пажњу на субјективност призора: „Није ту правна процедура скандалозна, већ видео-трака која је неприхватљива као једини и бескрвни траг једног крвавог догађаја. У очима целог света то ће остати као заувек сумњив догађај, управо због тог сценског одвраћања, те необичне опсцености. Те скривене пороте, чији глас пада на оптужене, оне оптужене које нас присиљавају да гледамо, док су они виртуелно мртви, оне оптужене мртваце које поново стрељају за потребе информације“.⁵

Дакле, употреба кадрова-секвенци у тесној је вези са субјективним карактером наративе и, уопште, са естетиком ТВ преноса „уживо“. (Иако се телевизија не лишава реза, специфично кадрирање публици сугерише да је у питању континуитет, јединство места, времена и радње.) Другим речима, ток збивања на екрану

2 Видети више у: Жан Бодријар, „Симулакруми и симулација“, (превела Фрида Филиповић), Светови, Нови Сад 1991 (Рума: Пролетер), 10.

3 Исто, 31.

4 Исто, 33.

5 Жан Бодријар, *Илузија краја или штрајк догађаја* (превео Дејан Илић), Рад, Београд 1995, 59.

који се не прекида резом најчешће има за сврху да гледаоцу понуди специфичан угао посматрања, ракурс који превасходно омогућује директну идентификацију с драмским ликовима. Отуда велики број кадрова-секвенци у историји кинематографије има примарну функцију да посматрачу понуди јединствену, повлашћену перцепцију. На преласку из XX у XXI век, у свеопштој експанзији јефтиних и лако доступних дигиталних камера и персоналних рачунара на којима је снимљени материјал могао да се монтира, потрошачи су, више него икад, били у стању да сами производе филмове. Истовремено, појавио се одређени број телевизијских форми у којима су аматерски филмски покушаји могли да буду презентовани великом аудиторијуму, а уобичајени назив за овакав телевизијски програм био је „home video“ или чешће „смешни видео“, јер су садржаји представљали шаљиве незгоде и ситуације које су, игром случаја, забележене камером.

Последица оваквих телевизијских садржаја је свеопште навикавање гледаоца на лош снимак, направљен без расвете, у нижој резолуцији. Главна карактеристика аматерски сниманих кадрова је и константно „дрмање“ слике, јер неуки сниматељи, готово по правилу, никада не би користили статив, или пак покушали да умире руку којом држе камеру, већ би непрекидно камеру покретали покушавајући да што верније „ухвате“ и забележе збивање пред објективом. Овакво навикавање гледаоца на лоше услове снимања и квалитет слике коначно је изнедрило и специфичну примену у кинематографији, чак би се могло рећи и специфичну естетику. Један филм, који је настао на међи векова, потпуно се издвојио од свих других остварења, а његове главне карактеристике су управо примена естетике кућног видеа и, много важније, употреба интегралне нарације на врло занимљив начин уз наглашену субјективност. У питању је филм *Вештице из Блера* (The Blair Witch Project, 1999) који, због своје конструкције (не и уметничког домета), заслужује посебну анализу.

Тај филм представља својеврстан феномен из неколико разлога. Први је чињеница да је филм снимљен у врло скромним продукцијским условима, а имао је енормну зараду, широку биоскопску дистрибуцију и овећан је читавим низом награда. Када се каже скромни продукцијски услови, мисли се, најпре, на чињеницу да је филм снимљен јефтином камером, (тон такође), да су сви дневни снимци забележени без расвете, а да је у ноћним кадровима коришћено слабо осветљено тело које се налазило на самој камери. Посебан куриозитет је то што у филму постоје само три актера и свега неколико личности које су, у уводу филма, интервјуисане. Други, много значајнији разлог, јесте чињеница да је интересовање за филм „припремљено“ тако што је, пре пласмана у јавности, обелодањено да филм представља аутентично сведочанство о погибији самих аутора филма! О чему се, заправо, ради?

Читава интрига настала је тако што је публици сугерисано да филм представља стваран догађај (дакле, аутентичан документарни филм), да су троје студената филма отишли у Буркитсвил, Мериленд, САД са жељом да направе филм, базиран на локалном миту о вештицама, и да су, затим, без трага нестали у шуми. Игром случаја је, затим, пронађена камера и трака у њој, и тако је публика добила јединствену прилику да погледа фрагменте недовршеног филма, документ о последњим часовима и данима троје филмских ентузијаста.

Другим речима, наговештено је да је филм настао тако што је монтиран материјал који је накнадно пронађен, односно, да читав филм представља избор најзанимљивијих кадрова из обимног сировог материјала. (Осим уводних интервјуа локалних мештана, сви кадрови у филму су субјективни – непрекидно се чује глас сниматеља који се меша са гласовима личности које се налазе у кадру.) Оно што највише изненађује јесте чињеница да у филму не постоји драматургија, готово ни нарација у класичном облику, ни на нивоу радње, ни на нивоу ликова. Све што гледалац сазнаје по завршетку филма већ је најављено рекламом! Укратко, читав филм се своди на следеће: троје младих људи се припремају да сниме филм, праве неколико интервјуа са житељима места из којег потиче мит о вештицама, одлазе у шуму и изгубе се, а након мистериозног нестанка једног од чланова екипе, преосталих двоје долазе до једне напуштене куће. Последњи кадрови наговештавају да ће настрадати, али не и од чега и како. И то је све.

Између овако једноставних и огољених елемената „реконструисаног“ филма, као јединог доказа велике, „стварне“ трагедије, све што гледалац има прилику да види је заправо развој агоније троје младих људи на које се повремено обрушава некаква невидљива утвара, (искључиво у току ноћи). Очај младих филмација се бележи „случајно“, кроз местимичне реакције актера које повремено „ухвати“ објектив камере, или пак, тако што сниматељ „заборави“ да искључи снимање услед великог страха. Дакле, специфичност овог филма се градила на психолошкој игри чија је суштина у томе да гледаоца увек више интересује „како“, него „шта“. Попут античког гледаоца, који је одлазио у театар, не зато што није знао шта ће се догодити, на пример, Едипу (с митом су тадашњи гледаоци били и више него упознати), већ искључиво да види уметничку обраду, тако су и гледаоци *Вештица из Блера* масовно одлазили у биоскоп, вођени идејом да ће успети да открију неке нове детаље у догађају чији су крај већ унапред знали.

Другим речима, рачунало се на знатижељу просечног гледаоца због које „стварност“ филма неће бити довођена у питање. Самим тим, средство комуникације с гледаоцем је морао бити и „стваран“ запис, а то је субјективни кадар чији квалитет је мерљив с квалитетом кућног видеоа.

Тај филм није промишљан као концепт интегралне филмске нарације, међу-

тим, значајан број кадрова у њему то управо јесте. Наиме, основна артикулација остварена је дисконтинуираним монтажним прелазима, како из кадра у кадар, тако и из сцене у сцену, уз потпуну нелинеарност. (Битно је напоменути да филм подразумева и константну примену елипси – сваки рез значи и значајан скок у времену.) Кадрови-секвенце се појављују у филму и добијају на пуном значају оног тренутка када се на актере обруше утваре (вештице). Међутим, ни у једном тренутку, ни у једном кадру-секвенци, није могуће видети ко и на који начин изазива ужас код актера. (У сваком од тих кадрова сниматељ непрекидно трчи у потпуном мраку, а камера му се налази у руци и константно тресе.)

Идеја заправо и јесте у томе да се гледалац током трајања дугог кадра непрекидно напреже да види, угледа авет у скоро потпуно замраченом екрану, али у томе не успева. Посматрач у том „аутентичном“ кадру у најбољем случају може да види само део коре дрвета или грану на које случајно пада светлосни сноп с расветног тела на камери. Дакле, у том филму је кадар-секвенца у служби специфичне психолошке претпоставке да ће се гледалац напрезати да види пошаст и утваре (мање је више), и да му константно дрмање камере и лош квалитет снимка при том неће сметати, јер је снимак „реалан“.

Другим речима, интегрална нарација је у овом филму искључиво инструмент субјективне нарације, чија се уверљивост остварује аматерским третманом филма у целини. Отприлике у време када је настао филм *Вештице из Блера*, дакле, у деведесетим годинама XX века, може да се уочи померање ка субјективном карактеру нарације и у бројним другим филмовима и телевизијским серијама. (Наравно, не мисли се на веће присуство субјективних кадрова, већ на механизме којима се гледалац покушава „увући“ у драмску радњу.)

Главна одлика тих кинематографских остварења је континуирано дрмање кадра, стварање утиска нестабилности или произвољности при кретању камере, и то као искључиве последице аутентичности, истинитости и уверљивости збивања. Целокупна естетика је настала као одговор на савршено режиране и кореографисане филмове у којима је сваки детаљ био контролисан, па су, самим тим, и дуги и кратки кадрови деловали као „недовољно истинити“. Ипак, естетику кућног видеа, повећавање уверљивости и померање ка субјективној реалности, убрзо ће сустићи нова естетика, радикална негација реалности. У најновијим кинематографским остварењима доминира употреба визуелних ефеката и анимације због којих је додатна уверљивост и кинестетичка контрола излишна. Отуда велики број филмова новијег датума који, избегавајући реалност, нагињу другим уметностима и представљају комбинацију, на пример, филма и стрипа, са интенцијом визуелне стилизације, огољеног артефакта (на пример филмови попут: *Sin City*, *Pan's Labyrinth*, *300*, екранизације Марвелових стрипова и сл.)

Резиме: У раду се посматра употреба интегралне филмске наративе као средства којим се повећава субјективност и уверљивост призора у кинематографским остварењима насталим на крају XX века. На примеру филма *Веитице из Блера* показује се овакав концепт кроз специфичну употребу кадрова-секвенци на начин који је својствен естетици кућног видеа.

SUMMARY

The paper explores the use of integrated film narration as a means of enhancing subjectivity and persuasiveness of the image in cinematographic works created in the late 20th century. The film *The Blair Witch Project* is used to exemplify this concept which is reflected in the specific use of frame-sequences in the manner characteristic of home video aesthetics.

ЛИТЕРАТУРА:

Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, (превела Фрида Филиповић), Светови, Нови Сад 1991 (Рума: Пролетер)

Жан Бодријар, *Илузија краја или штрајк догађаја* (превео Дејан Илић), Рад, Београд 1995.

Пјер Паоло Пазолини, „Расправа о кадру секвенци или филм као семиологија стварности”, *Теорија филма*, (превео Ненад Новаковић) приредио Душан Стојановић, Нолит, Београд 1978, 448-459.

Драган Стојменовић

1. Хомокинематографикус

UDC 791, 622

„Покрет је извор и услов постојања, сам живот,
космичка напетост, атом, дисање човека,
облик предмета – у основи свега је – кретање.“*

Боро Драшковић

Садржај

- 1.1. „Рок Арт“: ре-евалуација
филмског медија.....2
- 1.2. „Snap-shot” перцепција.....9
- 1.3. Закључак.....11

Апстракт

Теоријска анализа кинематографског *естеско-перцептивног* модела покрета, конституише питања везана за аудио-визуелну просторну хармонију ликова у садејству стилских параметара кадра. Поставља се паралелно питање: Каква *когнитивна структура* одређује гледаочеву дуготрајну заинтересованост покретом на филмском платну? Естетско моделовање покрета, захтева дефинисање његових законитости, одређених системом. Такав концепт отвара ново хипотетичко питање: Која теоретска платформа одређује систем бесконачне естетске варијабилности покрета тела у простору филмског кадра?

Кључне речи: Рок Арт, snap-shot, мисаона слика, модел судара, покрет

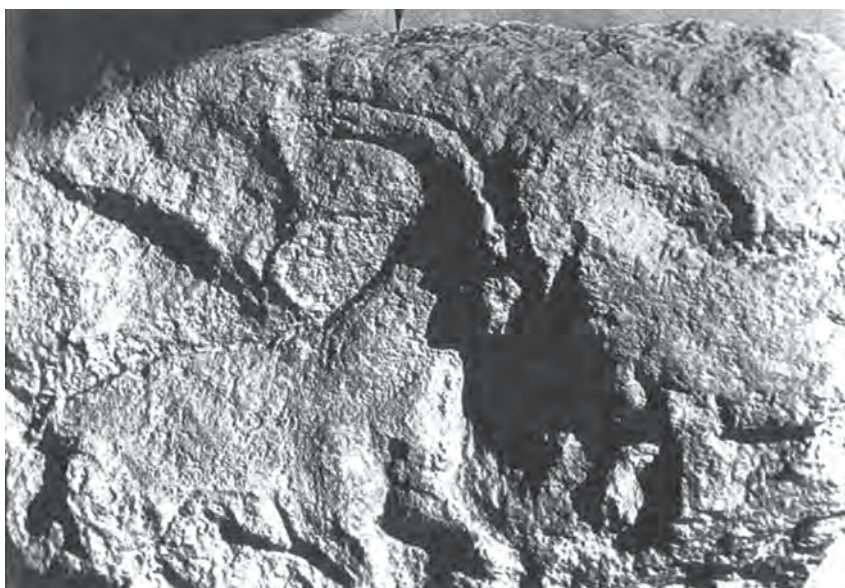
Покрет, као основна идеја постојања нашег универзума, била је праначело за ким су трагали предсократовски грчки филозофи. Најпознатијем међу њима, Хераклиту (око 535-475. п. н. е) приписује се чувена реченица: „*Све тече, све се креће*“ (гр. „*Пαντα ρει και ουδεν μενει*“). Највећи умови света стављали су феномен *покрета* на пиједестал постојања хомосапиенса. Никола Тесла, саставио је систем „*Проблем повећања људске енергије*“ у ком пише:

„Иако можда никада нећемо моћи да схватимо људски живот, ми засигурно знамо да је то *покрет*, било какав да је. Постојање *покрета* неизбежно значи постојање тела које се покреће и снаге која га покреће.“¹

Овај аксиом постојања, изражен кроз феноменолошки образац појма покрета, својим универзалним значењем, доводи нас и до појма „*покретних слика*“ (ен. *motion pictures*). Појава филма, обично, везује се за кинематографску пројекцију Браће Лимијер у Париском „*Гранд*“ кафеу, 1895-те. Али, колико у томе има истине? Заједнички истраживачки пројекат Универзитета у Кембриџу (*University of Cambridge*, Енглеска), Фриц Ланг института (*Fritz Lang Institute*, FH St. Pölten, Аустрија), и Баухаус универзитета (*Bauhaus University*, Weimar, Немачка) под називом: „*Prehistoric picture project*“², оповргава ово установљено мишљење. Познати редитељ и професор антропологије др Бејкер (*Frederick Baker*)³ заједно са колегом Чипинделом (*Christopher Chippindale*), користећи иновативни приступ (спајајући дигиталну фотографију, филм и звук), истражује израду и стварну намену праисторијских цртежа (*Камена уметност - Rock Art*) широм Европе. Истраживачки програм развија хипотезу да се, за праисторијско становништво, *Рок Арт* може посматрати као искуство транспарентно биоскопском искуству! „Цртежи у пећинама нису обични, већ се ради о елементима *аудио-визуелне* представе. То још нису анимирани цртежи, али се они надовезују једни на друге попут анимације“⁴. Посебна специфичност односи на најновије откриће, да су „анимиране“ гравуре Рок Арта стваране на местима са *посебним ехом*. Др Бејкер закључује да многе гравуре и цртежи нису фиксне илустрације већ призори, дочаравајући причу у глави посматрача, као у биоскопу. Број цртежа на појединачним локалитетима у Европи износи више стотина хиљада (са 200.000 пребројаних слика, највећа концентрација тих гравира налази у Вал Камоници/*Val Camonica* у Ломбардији, региону северне Италије). Ти праисторијски „филмови“ датирајући из периода између 4.000 и 1000 године п.н.е., врло често приказују сцене плеса или лова, генеришући основну карактеристику кинематографске уметности – *феномен покрета*. *Рок Арт* је одувек привлачио пажњу уметника и научника. Проф. Владимир Петрић примећује „тежњу“ да се на зидове пећина пренесу ликови животиња у *покрету*, и да је та врста анимације корак до кинематографске илузије кретања.⁵

Прве праисторијске слике, датиране и до 50.000 г. п.н.е., у „техничком смислу већ су мајсторске“⁶, иако показују само контуре. Линеарне гравуре у облику скица, оштрим и јасним цртама приказују најбитнију форму неке животиње, у апсолутној већини случајева, у изразитом *покрету*. Из тих гравура развила се уметност која је „открила пластичност ликова уклопљених у тродимензионални простор“.⁷ Научници упоређују овакав стил са импресионизмом у деветнаестом и на почетку двадесетог века. На изгравираним призорима задржан је пролазни тренутак у времену, нпр. пад животиње, бег или у пози за напад.

Плитки рељеф „*Борба козорога*“ на једном од фигурално украшених монументалних камених блокова, полукружно постављених у простору (аналогно бископском платну), приказује два козорога у *директном судару*. „Јасно је да се ту не ради о декорацији, већ о приказима који су сигурно по свом смислу повезани са значењем места“.⁸ (Сл. 1)



Сл. 1. „*Борба козорога*“ (ширина: 1,1 м) *Abri Le Roc* код Sersa, dép. Sharente, Francuska. *Musée des Antiquionales, St-Germain-en-Laye*

Уметник се определио да прикаже *најекспресивнију фазу покрета* у кулминацији двобоја дивокоза. *Момент судара* две животиње има изражено емотивно и визуелно дејство на посматрача. Наративни елемент у овој гравури, доминантан чинилац и у наративном савременом филму, претвара се у догађај, пластично приказујући

најдраматичнији моменат мелодрамске приче – *енергетски судар*: борбу за женку, као борбу за продужетак врсте и даљи опстанак јединке.

После леденог доба „праисторијска кинематографија“ сели се и ван простора пећине. Аналогно савременом филму, пратимо праисторијски прелазак са „црно-белих“ фигурација на колорисане приказе живописних боја⁹. Ти уметнички призори „показују зачудну сродност с модерним експресионизмом“¹⁰. Пикасо, анализирајући праисторијску уметност, закључује да има „принципе *множине удара*, који се узајмно компензују разноликошћу својих праваца“¹¹. *Лов на животињу*, као доминанта преживљавања праисторијског човека, била је само једна од многобројних обрађиваних тема. Почиње ера „*праисторијске кинематографије*“, где се често приказују борбе између ратника различитих племена. Као ликови, они су увек фиксирани у *покрету*. Напињање и одапињање лука, јурњава израженим скоковима напред, разни падови, тренуци су перипетије у драматизацији праисторијског уметника:

„Очито се овде у сваком случају настоји да се у слици задржи такав *одлучни тренутак*.... Рука која се напела да баца копље или ноге у широком скоку истичу се онда на маркантан начин, док су остали делови тела само назначени“¹²

Као и велики уметници кинематографије на почетку 20. века, праисторијски „редитељ“ револуционарно мења свест о себи и својој околини, јер се човек сада први пут појављује у „средишту“ збивања. У призорима из лова, хомосапиенс није више само пратилац ловине, већ је самоспознајном систематском *анализом покрета*, он у средишту активности (Сл. 2)



Сл. 2. *Jebel Acacus, Либија (око 12.000 година п.н.е.)*

Једна од најбитнијих особина биоскопског доживљаја, односи се на величину и монументалност филмског платна. Већина пећинских гравура и цртежа је, такође, монументална, у већини случајева мерећи се у метрима. Места на којима је нађена већина праисторијских слика на подручју *Тасили-н-Аџер* (Сахара, Африка) су шупљине настале ерозијом у стенама. Таквих приземних заклона има више од десет хиљада, а њихови глатки зидови представљали су идеалну подлогу за приказивање (и очување) „слика у покрету“¹³ (Сл 3.)



Сл. 3. Праисторијско „биоскопско платно“ (*Тасили-н-Аџер*); стрелица показује величину просечног радног стола, постављеним као размера за перципирање објективне величине

Истраживачки пројекат „*Praistoric Picture Project*“ дефинитивно открива да је праисторијски човек, посебно у бакарном добу¹⁴, пажљиво одабирао локације за камене гравире, да би понудио гледаоцима свеобухватно *визуелно и акустично* искуство - врсту праисторијске биоскопске презентације. Оригинално својство кинематографије да, кроз феномен *покрета*, прикаже аудио-визуелну причу, проширује се хиљадама година у назад. Предпоставља се, да се графичка правила праисторијске уметности и њене конвенције разликују од „природне“ перспективе модерног човека. Приказан *покрет* „снима“ акцију током времена, на начин који се тек открива. Др Бејкер у интервјуу закључује да су „аудио-визуелне активне компоненте“ - ен. „*snap-shots*“, систематски направљене тако да је и само „биоскопско платно“ пажљиво изабрано у природном крајолику, употпуњујући

„кинематографски приказ“: „Секвенце слика, генеришући анимацију, стварају наратив у условима гледаоца, баш као у биоскопу.“¹⁵

Поред анимирања слика, тим истраживача са Универзитета примењених наука Сент Пелтен Универзитета (*FH St. Pölten*), истражује посебан одјек, примећен на таквим налазиштима. Нова грана науке названа *археоакустика* (ен. *arheoacoustics*) развија област истраживања фокусиран на акустичке карактеристике археолошких налазишта.¹⁶

Француски психолог и неуропсихијатар *Анри Валон* (*Henri Wallon*), припадник групе окупљене око часописа „*Revue internationale de filmologie*“, педесетих година прошлог века, закључује да „између средине и живог бића постоји стални антагонизам“¹⁷. Живо биће дејствује на рачун средине у којој живи, али се излаже опасности, стално покушавајући да преобликује околину. „Праисторијска кинематографија“, као и модерна кинематографија, смишљено обрађује реални модел стварне опасности (лова животиње, борбе са другим човеком, итд.). Сопственим промишљањем, праисторијски човек је свесно стварао покретну „мисаону слику“¹⁸. *Анри Бергсон*, зачетник теорије витализма, закључује да је механизам свакодневног сазнања *кинематографске природе*.¹⁹ *Жил Делез* (*Gilles Deleuze*), савремени филозоф и теоретичар филма, у својој књизи: „*Cinéma 1: L'image-movement*“, ревитализује Бергсонове теоретске доктрине, третирајући их као основну потку својих есеистичких истраживања о филму. Бергсон, између осталог, поставља проблем репродукције неког приказа у *покрету*. Ако предпоставимо намеру да на платну репродукујемо парадно корачање војске, први начин био би да „исечемо покретне фигуре“ војника и дамо свакој од њих различит покрет хода, чиме би смо добили само „осредњи резултат“. Питање је на који начин репродуковати специфичност и разноликост самог живота? Најлакши начин је помоћу „мисаоне слике“. Њоме дочаравамо целокупни низ статичних *snap-shots* слика. Бергсон открива да „нема сумње“ да човеково опажање, схватање и језик поступа на тај начин:

„Било да је реч о томе да се постајање мисли или да се изрази, или чак опази, ми не чинимо ништа друго него стављамо у *покрет* једну врсту *унутрашњег кинематографа*“.²⁰

Савремена когнитивна наука, негира Бергсонов модел менталних покретних слика, као приказа ствараних у непрекидној примени *мисаоне монтаже*. Такав принцип у потпуности је преузела филмска уметност, дефинишући се као перцептивна трансформација изражајности људског ума, пројектованог на биоскопско платно. Тај „унутрашњи кинематограф“ *мисаоних слика*, проучавао је и анализирао и Никола Тесла. Један од његових изума био је уређај за снимање и

репродукцију мисли. Часопис „Нови Филмограф“, бр. 2, посвећен односу Тесле и филма, објављује део његовог чланка, из 1919-те:

„Постоји могућност...да ћемо на крају ипак успети да мисли не само тачно читамо, него и да *верно репродукујемо сваку менталну слику*. То се може учинити анализирањем мрежњаче, која посредује у провођењу утисака до нервних центара, и по мом мишљењу, она је такође у стању да послужи као индикатор менталних процеса који се одвијају у мозгу...што би се могло открити подесним инструментима. На тај начин би било, такође, могуће да се рефлектовани лик пројектује на екран, и да се даљим дотеривањем, прибегавајући принципу примењеном код *покретних слика*, непрекидна игра мисли учини видљивом, *сними и по вољи репродукује на екран*.“²¹ (Сл. 4)



Сл. 4 Приказ Теслиног „менталног платна“ објављен, у „*Philadelphia Public Ledger*“, 10. септембар 1933.

Долазимо, дакле, до закључка да је кинематографија вештачки механизам који репродукује и опонаша човеков когнитивно-биолошки механизам. Фундаментална карактеристика и основни фактор, и механичке и „биолошке“ кинематографије, свакако, је *феномен покрета*. Покретом мисаоних слика успевамо да обухватимо, преиспитујемо и разумемо окружујућу стварност. Проналазак савременог кинематографа само је природни корак ка транспоновању „*покретних мисаоних слика*“, из субјективног простора хомосапиенса, у објективну пројекцију на биоскопском платну.

Морамо имати у виду да филмска уметност, у суштини, није индивидуална већ, изразито, колективна уметност. „Још пре ступања у биоскопску салу морају нам бити познати класични захтеви хипнозе: празнина и опуштеност“²². Проф. Радишић описује доживљај биолога Лејл Вотсона са једном индонежанком – ша-

маном. Шаман је посредством технике хипнозе, демонстрирао ментално стварање нове мисаоне слике окупљеној „публици“, где цела алеја дрвећа нестане²³. Познато је да шамани у својим ритуалима користе резонансу насталу усклађивањем ритма бубња са импулсима мозга. У том правцу, савремена научна истраживања развила су методу *неуролингвистичког програмирања*²⁴. Хипнотички привучена очима и ушима, публика је у биоскопској сали, у једном дужем временском интервалу препуштена деловању кинематографског апарата. У том процесу потпуног колективно-интимног предавања „кога одваја танка опна, слична оној која одваја живот од свести“²⁵, *homosapiens* постаје *homocinematographicus*.

Кинематографска природа мисаоних слика, у светлу најновијих истраживања „праисторијског биоскопа“, дају нам могућност *хипотетичке реконструкције* древног биоскопског чина. Морамо имати у виду да су за праисторијског човека призори Рок Арта имали карактер стварности. Визуелни кинетизовани одраз био је „изједначен са реалношћу“²⁶, давајући изгравираним ликовима важност „живих“ покретних облика. Дакле, можемо да замислимо праисторијски приказ кинематографског модела покрета, не као „лажне уметничке стварности“, него као нови израз физичке реалности:

Племенски шаман, као хипнотички наратор, води окупљене гледаоце *покретним мисаоним сликама* у виду „анимираног“ Рок Арта, док треперећи одсјај ватре, на тим кинетизованим *snap-shot* гравурама, ствара праисконски фи-ефекат²⁷. Уз посебни „стереофонски“ одјек бубњева, појачаних *праисторијским звучним системом*, овај архетипни приказ, поседује суштинску блискост савременом доживљају кинематографске уметности и модерног биоскопског искуства.

1.2. „Snap-shot” перцепција

Може се констатовати да наши властити покрети, као и они које перципирамо око нас, представљају основу индивидуалног искуства. Зна се да деца и примитивни човек, као и истраживачки ум научника, имају специфичан таленат за телесни покрет и природну емотивну везаност за њега. У каснијим раздобљима живота, човек постаје опрезан и сумњичав, губећи интересовање за динамизам физичког кретања, замењујући га конвенционално-редукованим покретима свакодневног живота.

На неки начин, човек заборавља основно искуство постојања, садржано у феномену покрета, надопуњујући га, управо, пасивном перцепцијом кинетичких уметности, оличених у кинематографском искуству биоскопске дворане. Човекове *мисаоне слике*, по Бергсоновом *унутрашњем кинематографу*, или Теслином *менталном платну*, како смо констатовали, аналогне су мизанквadrантима пројекто-

ване филмске траке. Облици живих организама и објеката, стапају се непрекидно у нашим мисаоним сликама.

Међутим, недовољно спомињан у конвенционалној уметности и науци, Рудолф фон Лабан (*Rudolf von Laban*), Јунгов ученик, легендарни професор и теоретичар савременог плеса и пантомиме, запажа да постоје облици у привидном *мировању*, сугеришући на „застој“ (“*standstill*”)²⁸, у човековом генералном непрекинутом току кретања, транспонујући га, између осталог, и у кинематографску пројекцију. Ова илузија *мировања* темељи се на перцепцији *мисаоног снимка* (*snapshot*) у нашем уму, спремног да прими и обради само *једну фазу* бесконачног тока кретања. Проучавани Рок Арт др Бејкера, даје пример праисторијског формата кинематографије који, управо, „снима“ једну фазу, као појединачни део активне визуелне компоненте. Као Лабан, и Др Бејкер такву фазу мисаоног тока хомокинематографику назива, такође, англо-саксонским термином *snap-shot*.

Наше сећање настоји да продужи илузију створену *мисоним снимком*; само сећање се топи, мења и нестаје, да би га земенио следећи *snap-shot*. Терминолошка сложеница *snap-shot* генерално означава „брзи снимак“. Међутим, у контексту мисаоног снимка, као *просторног утиска* хомокинематографикуса, први део сложености *snap*, одговара меморисаној актуелној енергији кретања, док се други део односи на мисаоно нагађање, као варијабилној претпоставци о даљем току чулно опажене кретање. Могуће је пратити и сагледати континуирано стварање *просторних утисака* систематизујући их кроз искуство покрета. Структурирани односи између појединих просторних појава узрокују да кретање следи одређени правац. Лабан записује:

„Јединство покрета и простора може се демонстрирати упоређивањем једног мисаоног снимка („*snap-shot*“) у људском уму, са другим, тиме нам показујући природни редослед одвијања радње која се, као и наша природна унутрашња оријентација у простору, темеље на сличним законима.“²⁹

Празан простор непостоји. Напротив, простор је неизмерно богат симултаним покретима, што доказују недавна истраживања космичког етра, до недавно, дефинисаног као празан простор. Најсавременија научна истраживања доказују постојање материје у космичком етру, познатог, до сад, под називом „црна материја“. *Илузија* празног простора обликује се кроз *snap-shot* перцепцију примљену у наш ум. Перцепција наизглед празног простора у филмској уметности, представља појам редунданције, дефинисаном као вишак у филмском тексту, који у њему физички постоји, али у датом тренутку не улази у гледачев фокус пажње. Редундантни покрети и објекти, у садејству светлости, укључују се у оквиру целине гледачевог опажаја. Сакадичко кретање гледачевих очију одабира само неке од

знакова у кадру. Међутим, ум перцепира више од изолованог детаља, за њега фокусирани детаљ представља *илузију застоја* у читавом бесконачно покретљивом универзуму. Такав *snapshot* тренутни је приказ концентрације *инфинитезимальних фаза* великог универзалног тока. Фазе представљају *промену* мерљивих варијабли бесконачног тока, док се сама варијабла дефинише као *функција*. Разликујемо променљиве *фазе тока покрета*, као део наше просторно-временске димензије. Док један део нестаје у прошлости, други постоји само тренутно, док предпостављени трећи део, следи да би завршио започети покрет. Након ове треће фазе, покрет нестаје. Његов траг остаје меморисан у сећању или у промени места објекта у простору или у новом положају телесних екстремитета.³⁰ Бесконачан број положаја је у континуираном стварању и мењању, тако да, када се појави нови положај, претходни бледи и нестаје. Лабан закључује да се овај временски ток може сагледати само као „бесконачан број променљивих ситуација“³¹.

Инфинитезимальни рачун (ла. „*calculus infinitesimalis*“), као основа математичке анализе, израчунава бескрајно мале количине вредности. Лабан констатује да *збир* таквих *snapshots* („*међупокрета*“), не представља сам ток. Он закључује да „резање филма у комаде“ и гомилање појединачних слика никада не може дати утисак тока покрета. Идентичан приступ има Бергсон у поменутом примеру проблема репродукције неког призора у покрету. Неможемо да „исечемо покретне фигуре“, него, управо, појединачну илузију статичности, дочаравамо динамичним током мисаоних снимака (*snapshots*), стављајући у покрет наш *унутрашњи кинематограф*. Тек кад смо пустили мисане снимке да се одмотају, тиме стварајући *ток*, покрети постају видљиви.

Овакво дефинисање природне човекове перцепције покрета, кроз појам „застоја у универзуму“, на својеврстан начин доводи у питање поменуто Хераклитову крилатицу: „*Све тече, све се мења*“. Управо нам мисаони „застој“ омогућује визуелни прорачун кретања у природи, а такође, треба имати на уму да је овај феномен (визуелна перзистенција) *примарно* омогућио „магију покретних слика“ филмске траке, одмотаване пред нашим очима.

1.3. Закључак

Пројекат „*Prehistoric picture project*“, ре-евалуира сагледавање појма биоскопског искуства, као когнитивне аудио-визуелне представе. Модел покрета „праисторијске кинематографије“ конституише принципе множине удара, компензоване разноликошћу својих праваца, обликујући универзалност перцепције покрета, као механизма свакодневног сазнања човековог *унутрашњег кинематографа*. Аудио-визуелне активне компоненте - *snap-shots*, у контексту мисаоног снимка, као

просторног утиска хомокинематографикуса, конципирају хипотетичку реконструкцију праисторијског биоскопског чина, откривајући генеологију савременог кинематографског изражавања.

Хармонија покрета, дакле, произилази из перцептивног модела мисаоних слика хомокинематографикуса. Лабанова кореутичка анализа, као референтни теоретски модел *примарног покрета* у кадру, односе његових вибрација, моделује у равнотежом хармонијом телесне изражајности.

Универзална хипотеза „*момента судара*“, („*врхуница*“) као антрополошко-кинематографског елемента чулног покрета, поставља се на пиједестал истраживања феномена покрета, представљајући *основу*, како авангардне, тако и наративне кинематографије.

SUMMARY

The project *Prehistoric Picture Project*, re-evaluates understanding of the concept of cinematic experience as a cognitive audio-visual concept. The model of the motion in “prehistoric cinematography” constructs the multiple-shock principles, which are compensated by their divergence, modelling a universal perception of motion as a mechanism of everyday cognition of the man’s *inner cinematographer*. Audio-visual active components – *snap-shots*, in the contest of a cognitive shot, as a spatial impression of the homocinematographicus, conceptualise hypothetical reconstruction of the prehistoric cinematic act, revealing the genealogy of contemporary cinematographic expression.

The harmony of motion, hence, is the outcome of the perceptive model of cognitive images of the homocinematographicus. Laban’s choreutic analysis, as a referential theoretical model of the primary movement in a frame, and the relations of its vibrations, models with balanced harmony of body expressivity.

The universal hypothesis of “the moment of impact” (“climax”) as an anthropological-cinematographic element of sensual movement represents a basis, for both avant-garde and narrative cinematography.

Референце:

- * „Повратак филму (покрет/кинематограф/снови)“, Боро Драшковић, Поља, бр. 300, Нови Сад, фебруар 1984, 102
1. „Проблем повећања људске енергије“, Никола Тесла, Славија, Нови Сад 1996, 14
2. „Prehistoric Picture Project making ancient rockart visible”/http://maa.cam.ac.uk/home/index.php?a=15&b=Prehistoric+Picture+Project+making+ancient+rockart+visible&c=20/
3. Frederick Douglas Stephan – аустријско-британски редитељ и продуцент, www.imdb.com/name/nm1170243/
4. „Prehistoric Picture Project making ancient rockart visible”/http://maa.cam.ac.uk/home/index.php?a=15&b=Prehistoric+Picture+Project+making+ancient+rockart+visible&c=20/
5. „Развој филмских врста“, Владимир Петрић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 21
6. „Предхисторијске културе“ Герт В. Намзмеп/Gert V. Natzmer, “Die Kulturen der Vorzeit”, Safair-Verlag, Berlin 1955.,издавач: Зора, Загреб 1966, 100
7. Види исто.
8. „Прадавна Европа“, Walter Torbrügge / „Europäische Vorzeit“, превод: Љерка Лилић – Шеферов, издавач: Отокар Кершовани, Ријека 1969, 36-37
9. 3-Д фото приказ чувених сликарија у боји у пећини Lascaux (Француска) може се детаљно проучавати на сајту www.lascaux.culture.fr
10. „Предхисторијске културе“ Герт В. Намзмеп/Gert V. Natzmer, “Die Kulturen der Vorzeit”, Safair-Verlag, Berlin 1955,издавач: Зора, Загреб 1966, стр. 100
11. „Уметност и визуелно опажање“, Рудолф Арнхајм, Универзитет у Београду, СКЦ Београд, Београд 1998, 166
12. „Предхисторијске културе“ Герт В. Намзмеп/Gert V. Natzmer, „Die Kulturen der Vorzeit”, Safair-Verlag, Berlin 1955, издавач: Зора, Загреб 1966, 107
13. „Ишчезле цивилизације“, коаутор Анри Лот, Југославија, Београд 1965, 12
14. енеолит или халколит (3000 – 800 г. п.н.е.)
15. „Cinema In 2500 BC”/www.science20.com/news_articles/cinema_2500_bc
16. Види исто.
17. „Od čina do misli“, Henri Wallon, Naprijed, Zagreb 1959, 10
18. „Прадавна Европа“, Walter Torbrügge / Europäische Vorzeit, превод: Љерка Лилић-Шеферов, издавач: Отокар Кершовани, Ријека 1969, 49

19. „Старалачка еволуција“, *Анри Бергсон*, издавачка књижарница Зорана Стојаковића, Сремски Карловци 1991, 174
20. Види исто.
21. „*Mindscreen Николе Тесле*“, Божидар Зечевић, у „*Нови Филмограф*“, бр. 2. год. 1, лето-јесен, 2006, Удружење филмских уметнока Србије и ЈП Службени гласник, 31-32 стр.
22. „*Duh i materija bioskopa*“, *Tomislav Gavrić*, SINEAST бр. 53/54, 150
23. „*Мисли, емоције и космос*“, *Светозар Радичић*, -/dzonson.files.wordpress.com/2008/09/misli-emocije-i-realnost.doc
24. Техника произашла из гешталт и хипно терапије. Види: „*Увод у неуро-лингвистичко програмирање*“, *Дозеф О'Конор и Џејмс Сејмур*, превод Мирјана Маљковић, Плато, Београд 2000, 16
25. „*Duh i materija bioskopa*“, *Tomislav Gavrić*, SINEAST бр. 53/54, стр.150
26. „*Ples u umetnosti*“, (ориг. наслов: „*Tanzin Der Kunst*“, Mladost, Zagreb 1964, 5
27. Психо-физиолошки ефекат којим се објашњава илузија кретања филмске слике као треперења најмање 12 фрејмова (сличица) у секунди.
28. „*Choreutics*“, *Rudolf Laban*, Macdonald and evans, London 1966, p. 3
29. Види исто, p. 5
30. Види исто, p. 27-28
31. Види исто, p. 28

Nice FRACILE

Odnos između vokalnog i instrumentalnog izvođenja tradicionalne muzike u Srbiji i Crnoj Gori¹

UDC 784 (497, 16)

UDC 784 (497, 11)

Apstrakt

Međusobni odnosi između vokalnog i instrumentalnog izvođenja biće posmatrani u Srbiji i Crnoj Gori u okviru pojedinih običaja i folklornih žanrova - u istorijskoj perspektivi, polazeći od najstarijih raspoloživih notnih zapisa i fonografskih snimaka, pa sve do najnovijih audio snimaka i transkripcija vokalne i instrumentalne muzičke tradicije. Iako do sada ovaj problem nije bio u žiži etnomuzikoloških istraživanja u Srbiji i Crnoj Gori, on je veoma prisutan i danas u muzičkoj tradiciji srpskog i crnogorskog naroda, kao i nacionalnih zajednica Vojvodine. U tradicionalnoj muzici pojedinih nacionalnih zajednica Vojvodine, koje već dužeg vremena žive u dobrosusedskim odnosima, dolazilo je i do uzajamnih uticaja, što se svakako odrazilo i na njihov odnos između vokalnog i instrumentalnog izvođenja.

Ključne reči: vokalno-instrumentalni sastavi, osavremenjavanje instrumenata, orna-
menti, pevanje „na bas”, labilnost intonacije.

¹ Ovaj rad predstavlja i rezultat istraživanja koja se vrše pod pokroviteljstvom Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije (projekat „Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulturne Srbije“, evidencioni broj 177024).

Vokalna i instrumentalna tradicionalna muzika, kao estetski fenomen, odražava kolektivnu spoznaju i kreativnost više generacija, ali i nadarenost, senzibilitet, maštovitost i mentalitet nosioca folkloru, od najstarijih vremena do današnjih dana. Odnosi između vokalnog i instrumentalnog izvođenja vremenom su se menjali uporedo sa istorijskim, društveno-ekonomskim i kulturnim razvojem društva, kao i osavremenjavanjem muzičkog instrumentarija (Фрациле 2001: 99-104). No, uprkos tome, ovaj problem se u Srbiji i Crnoj Gori - slobodno može reći – još uvek nalazi na margini etnomuzikoloških istraživanja. Ti odnosi, kao i sami tradicionalni muzički instrumenti, ispoljavali su se različito u muzičkoj tradiciji srpskog i crnogorskog naroda, kao i drugih nacionalnih zajednica, naročito na prostoru višenacionalne Vojvodine.

U tradicionalne oblike vokalno-instrumentalnog izvođenja, koji se i u današnje vreme mogu čuti, spadaju: pevanje crnogorskih i srpskih epskih pesama uz gusle, srpskih svatovskih pesama uz gajde, srpskih svakidašnjih pesama i pesama za igru uz pratnju tambure (dvožice/trožice, samice), unisono ili jednoglasno pevanje (u oktavama) mađarskih lirskih pesama uz citre, pevanje rumunskih i vlaških balada/lirskih pesama uz pratnju violine, dvoglasno/troglasno ili četvoroglasno pevanje ukrajinskih lirskih pesama uz pratnju bandure itd. Kao relativno noviji oblik vokalno-instrumentalne tradicije, zabeleženo je jednoglasno pevanje slovačkih lirskih pesama ženske grupe pevača iz Aradaca, kraj Zrenjanina, uz pratnju na dijatonskim harmonikama. Tako pojedini tradicionalni muzički instrumenti, koji i danas čine živu muzičku praksu, predstavljaju oličenje, odnosno, simbol muzičke tradicije određenih naroda ili folklornih područja : gusle za Crnogorce², frula za Srbe u Šumadiji, frula, violina i bubanj za Vlahs iz severoistočne Srbije, čemene i truba za Srbe iz jugoistočne Srbije. Veoma bogat i raznovrstan instrumentarij postoji i u višenacionalnoj Vojvodini; tako zvuk citre povezuje mo sa folklorom Mađara, kavalu sa makedonskim, bandure sa ukrajinskim, dijatonske harmonike sa folklorom Slovaka iz Aradaca, tambure dvožice sa muzikom Kordunaša, a tambure trožice sa folklornom baštinom Krajišnika/Banijaca itd ³.

Ne ulazeći u raspravu o raznim tipovima tambura, frula, gusala ili citri, nastojajući da u ovom radu rasvetlim nekoliko pitanja koja se tiču odnosa između vokalnog i instrumentalnog izvođenja kod više nacionalnih zajednica u Srbiji i Crnoj Gori, uključujući i međusobne uticaje i promene.

Epske »junačke pjesme«, koje su vekovima odjekivale širom Crne Gore, Bosne i Hercegovine i jugozapadne Srbije (Gojković 1989: 98-99), ne mogu se zamisliti bez gusala: pevač i gusle predstavljaju »integralni deo pesme« (Marković 1990:462), i

2 Gusle se takođe javljaju i u tradicionalnoj muzici Srba u Srbiji. Više o tome vidi: Големовић 2008: 5-186.

3 Pojedini tradicionalni muzički instrumenti javljaju se u folklornoj baštini više nacionalnih zajednica Vojvodine: tambura u Srba, Hrvata, Bunjevaca, Šokaca, Mađara, Rusina, Roma; cimbalo u mađarskom, rumunskom i slovačkom folkloru; taragot kod Rumuna i Mađara i sl.

to, najverovatnije, punih pet vekova. Ovaj arhaičan instrument⁴, nekada sa tri (Trærup 1988:13), ređe sa dve, a danas uglavnom sa jednom strunom (Gojković 1989:98-99), bio je prisutan u svakoj crnogorskoj kući, i u ratu, i u miru. Zvuči neverovatno, ali u nemačkom logoru Kenigsbriku (German war camp at Königsbrück), 1916. godine, zabeleženo je fonografom, od jugoslovenskih zarobljenika, više epskih pesama uz pratnju gusle. Jedna od njih bila je i pesma o ubistvu kralja Aleksandra.⁵

»Crnogorci su najveći pesnici u južnih Slovena«... majstori za improvizaciju«, tvrdi krajem XIX veka danski putopisac Henrik August Angell (Trærup 1988: 11)⁶. Pesmom i svirkom oni prikazuju svoju impresivnu istorijsku prošlost: »tako deca uče istoriju, a stariji ljudi jačaju ljubav prema svojoj zemlji«, reči su danskog književnika Hansa Kristijana Andersena (Hans Christian Andersen, Trærup 1988:10). Drugi danski putopisac (Frederik Pulsen (Frederik Poulsen) objašnjava da Crnogorci ne pevaju »o ljubavi, nego o borbi... borba je tada bila tako krvava, da su se prijatelji i posle oslobođenja pozdravljali rečima: 'još si živ, junače'«? (Trærup 1988: 13). Inače, Crnogorci smatraju da »ljubav treba da se doživi, a ne da se opeva. Ljubavni nagon nema potrebe za podsticanjem, on živi u svakom jakom mladiću i ne traži pesmu da se probudi« (Trærup 1988: 13).

Gusle, kao jedan od najomiljenijih tradicionalnih instrumenata, ostavile su snažan pečat ne samo na stil izvođenja epskih pesama već i na druge vokalne (folklorne) žanrove, naročito u Crnoj Gori. Viševekovno prisustvo ovog instrumenta, oseća se čak i u današnjim crnogorskim ljubavnim pesmama koje se izvode bez pratnje gusala. Drugim rečima, stil pevanja i sviranja guslara „fiksiran“ («konzerviran») je od davnina i prenošen usmeno, s koleno na koleno, upravo zahvaljujući ovom instrumentu; tako su do današnjih dana očuvani arhaični tonski odnosi epskih pesama, ali su oni, takođe, integrisani i u repertoar ljubavnih pesama, koje se pevaju najverovatnije nesvesno, ali istinski, na guslarski način. Njihova melodijska linija se uglavnom oblikuje na svega tri do četiri tona, ukrašena obiljem ornamenata (mordenta, kratkih predudara ili kvocajućih tonova), upravo kao i epske pesme. Primer koji sledi samo je jedan od načina kako kroz ljubavne crnogorske pesme „odjekuju“ gusle.⁷

4 Pouzdaniji pisani dokumenti o srpskim guslarima potiču iz XV veka (Gojković 1989:99).

5 Humbolt University, Berlin, P.K. 533, mesto snimanja: Königsbrück, 21. novembar 1916; ime pevača je nepoznato. I ovim putem želim da se zahvalim kolegici Dr Suzani Cigler (Dr. Susanne Ziegler) na dragocenim podacima.

6 Henrik August Angell (1861-1922), poreklom Norvežanin, posebno se interesovao za balkanske zemlje. Bio je oficir i izvanredan skijaš. Pošto je poneo svoje skije u Crnu Goru »oduševio (je) Crnogorce svojim elegantnim prikazivanjem mogućnostima putovanja skijanja po visokim planinama« (Trærup 1988:10).

7 Većina srpskih epsko-lirskih, odnosno "astalskih" pesama u Vojvodini se već odavno izvode bez muzičke pratnje, na jedan ustaljen melodijski tip preuzetog od guslara (Fracile 1987a: 54).



Primer 1: "O devojko, dekli, dekli" Snimio i transkribovao: Dimitrije Golemović:
1996, p. 31, ex. I/5)

U Vojvodini su gajde, kod Srba starosedelaca, tradicionalni muzički instrument bez kojeg se do Drugog svetskog rata nije mogla zamisliti srpska svadba. U odnosu na mađarske ili makedonske gajde, Srbi su svirali na troglasnim gajdama sa laktaćom, koja je sviraču omogućila da, istovremeno, i peva i sam sebe prati. Kum je uvek imao svog gajdaša, koji nije smeo da napusti kuma tokom cele svadbe, jer »kum bez gajdaša nije kum« (Матовић 1995:5). Gajdaš je bio jedan od najboljih poznavaca i istinskih »tumača« svatovskih pesama i igara u Vojvodini, ali i raznovrsnih bečaraca poput: »Teško ženi koja je poštena /Kad ostari nema uspomena« ili »Oj, kumice, da mi nisi kuma/Pukla bi ti na gačice guma«.⁸ Gajdaš je bio angažovan i u drugim prilikama: na krštenjima, igrankama, slavama (svečari), prilikom ispraćaja u vojsku, na sastancima starijih udatih žena - »revena«, kao zabavljač i jedini muški sudeonik, koji je »svažta video i uvek morao da drži jezik za zubima«,⁹ dok bi žene lumpovale i pile, igrale i

8 Rada Maksimović, gajdaš, Srbobran, 27. 04. 1988, Mg 44.

9 Rada Maksimović, gajdaš, 64 godine, Srbobran, 27. 04. 1988, Mg. 44.

pevale »masne pesme i svašta drugo« sve do zore.¹⁰ Muževi nisu smeli da dođu po žene jer bi svaka došla kući jedino uz pratnju gajdaša.¹¹ Ako su se nekada epske pesme gotovo uvek pevale uz pratnju gusle, tako su se i najlepši svatovci i bećarci uvek izvodili uz pratnju gajdaša. Instrumentalni deo melodijske linije je veoma bogat raznovrsnim ukrasima, predudarima, mordentima, praltrilerima, dok je melodijska linija pevača jednostavnija (Fracile 2011:88).

U višenacionalnoj Vojvodini, osim Srba starosedelaca, Mađara, Slovaka, Rumuna, Hrvata, Roma i drugih, žive i Srbi iz Bosne i Hercegovine, odnosno, Hrvatske, koji su se doselili na ove prostore, uglavnom posle Drugog svetskog rata. Već punih pet decenija oni verno čuvaju i neguju svoju muzičku tradiciju, koja sadrži neka specifična obeležja u odnosu na muzičku tradiciju Srba starosedelaca. Dok Srbi starosedeooci u Vojvodini pevaju tradicionalne pesme dvoglasnim, novijim stilom, «na bas» (u paralelnim tercama, sa povremenim kvintnim sazvcima) uz pratnju gajdi, a najviše uz tamburaški sastav, Srbi iz Hrvatske (doseljeni u Vojvodinu sa Korduna, npr. selo Kljajićevo) i danas neguju starije heterofono dvoglasno pevanje «na glas», sa karakterističnim sazvucom sekunde, uz pratnju *jednoglasne* tambure sa dve žice (g, g). Sličan stil pevanja neguju i Srbi koji su se doselili iz Banije (Hrvatska), ali uz pratnju *dvoglasne* tambure sa tri žice.¹² Kod Banijaca se, kao zajednički element između vokalnog i instrumentalnog izvođenja, ističe velika sekunda u toku pevanja, odnosno, načinu štimovanja njihove *trožične* tambure (c, c, d). No, uopšte rečeno, Srbi doseljeni iz Hrvatske, kao i Srbi iz Bosne i Hercegovine, pevaju veoma glasno, snažno ili, kako oni obično kažu, «punim kapacitetom pluća», tako da su ranije pevali bez instrumentalne pratnje. Kao noviji trend, Srbi Krajšnici, doseljeni iz Bosne (Bosanka Krajina) – koriste *tamburu samicu* na poseban način: instrumentalista svira uvodni deo i potom prepušta pesmu pevačima koji izvedu jednu ili dve melostrofe *a capella*, a zatim opet instrumentalista svira solo deonicu i tako naizmenično, do kraja pesme.

Da li instrumentalni uvod i «intermeco» na *tamburi samici* služi samo kao zvučno obogaćenje ili noviji trend, procenite sami! Sigurno je da u ovom slučaju ne postoji nikakva zavisnost između instrumentaliste i vokalne grupe pevača, i, ono što je još zanimljivije, ali ne slučajno, instrumentalni deo nema nikakve tematske veze sa pesmom.¹³ Međutim, ono što ih, ipak, na neki način vezuje, jeste sazvučje čiste kvinte, naročito u kadenci melodijskih odeljaka ili melostrofe, kao prepoznatljiv i karakterističan element novijeg dvoglasnog stila izvođenja («na bas»), nastao pod uticajem zapadne muzičke kulture.

10 Više o tome vidi: Matović 1987:92.

11 Čeda Ognjanov-Morovanov, gajdaš, 71 godina, Dolovo, 10. 05. 1981, Mg. I/A13

12 Tambura sa tri žice susreće se, osim u Baniji i na Kordunu (Hrvatska), takođe i u Bosankoj Krajini.

13 Slična pojava zabeležena je i u narodnoj muzici Podrinja (Golemović 1987:74).

NICE FRACILE

(♩ = cca 126)

Tambura

Tmb.

Tmb.

(♩ = cca 100)

V. 1

Ro - de - ni smo kod Gr - meč pla - ni - ne, kod Gr -

V. 1

meč pla - ni - ne.

V. 2

V. 1

ne, Baš u sr - cu i ve

V. 2

V. 1

ve. Kra - ji - ne.

V. 2

rit.

Primer 2: “Rođeni smo kod Grmeč planine”

Muška grupa pevača “Krajišnici iz Mladenova, uz pratnju samice

Mg PR. I/A1. Orig. Mladenovo, 15. I 2002.

Snimio i transkribovao: Nice Fracile

Među narodnim muzičkim instrumentima koji su u vezi sa ljudskim glasom (s vokalnom tradicijom) u Srbiji i Crnoj Gori, neki su stariji, a neki novijeg datuma. Gusle imaju isključivo prateću funkciju, uglavnom epskih pesama, dok se violina - u folklornom životu Vlaha iz istočne Srbije, inače, prihvaćena još početkom XVIII veka, «rame uz rame» sa drugim tradicionalnim muzičkim instrumentima¹⁴, koristi i kao prateći, ali

14 Više o tome vidi: Fracile 1987b: 475-482.

i kao solistički instrument, i to na poseban način. Ovoga puta pažnja će biti usmerena na prateću funkciju instrumenta. Naime, vlaški violinisti, koji su ujedno i sjajni interpretatori epskih, ali i ljubavnih pesama, prilagođavaju violinu sopstvenom glasu, s tim što žice (*e2* i *a1*) spuštaju za ton niže u odnosu na uobičajeno štimovanje instrumenta. Vlasi objašnjavaju da se već odavno tako štimuje violina, kako bi se lakše uz nju pevalo. Inače, oni koriste za «pratnju pesme» najviše prve dve žice (u ovom slučaju *d2* i *g1*), a ređe ostale dve (*d1* i *g*). Dok peva, kazivač istovremeno svira i melodijsku liniju, a tek povremeno koristi (po dve) prazne žice, maltene kao i guslar, kad želi da se malo odmori i da rasmišlja o nastavku teksta pesme. Obilje ornamenata, i u vokalnoj i u instrumentalnoj interpretaciji, kao i učestali trileri i specifičan vibrato, daju poseban šarm i pečat vlaškom vokalno-instrumentalnom stilu izvođenja.

(♩ = *vesa* 104)
Parlando rubato

Violon
Vln.
Vln.
Vln.
Vln.
Vln.
Vln.
Vln.

Da-ț-m' stâ-cla cu o-travă. Să mă o-tră-viesc.
Că-mă-lă-săc-pu-l-gă-mă pe ca-re-l vîi-tesc. Da-ț-m' o-tră-
vă măi-tă-re Că-ș-a-pă-că-mor. Să mă vîd scă-
pă-șă o-dă-mă ge-of-tă-șă dăc. etc.

Primer 3: “Da-ț-m’ stâcla cu otravă” (Daj mi flašu da se otrujem)

Svirao i pevao: Dragi Cârčioabă, 48 godina, vokal, violina

Mg PR. IA2, Novi Sad, 10. IV 2002.

Snimio i transkribovao: Nice Fracile

Odnos između vokalnog i instrumentalnog izvođenja može se posmatrati i sa drugog aspekta. Naime, često se vokalna tradicija inspiriše i obogaćuje instrumentalnom muzikom, tako što se na preuzeti melodijski tip adaptira odgovarajući tekst i tako nastaje «nova pesma». Ovaj proces se najčešće odvija unutar jedne kulture. Postoje, međutim, i pesme koje su nastale kao rezultat prožimanja, odnosno, oplodavanja dveju različitih kultura. Šta se u ovim slučajevima dešava u izvođenju, najbolje se može uočiti analizom terenskih snimaka (Фрациле 1989:79-92). Posmatrajmo jedan eklatantni primer.

Na osnovu poznatog rumunskog melodijskog tipa tradicionalne igre u polukrug, *Aksion* („*Axion*“), koja se često svirala na seoskim igrankama vojvodanskih Rumuna iz okoline Vršca, nedeljom ispred crkve, nastala je «nova srpska pesma». O tome svedoči sam kazivač Mihajlo Oneščuk, koji je ovu pesmu naučio 1947. godine od Joze Marića, bibliotekara iz Mostara (Federacija Bosne i Hercegovine). Kao što je uočljivo, prvi deo srpske pesme (prvih osam melostihova) izvodi se u približno istom tempu, na melodijski tip rumunske igre *Aksion*. Melodijska linija pesme je, međutim, «kondenzovana», kako bi se prilagodila srpskom tekstu. U ritmičkom i melodijskom smislu ona je pojednostavljena i znatno manje ukrašena od instrumentalnog izvođenja. U drugom delu srpske pesme mogu se uočiti relevantne razlike u odnosu na rumunsku melodiju, kako u pogledu tempa izvođenja, tako i melodijske linije, izuzev poslednjeg melostiha pesme. Mora se istaći da je pevač potpuno izbegavao triolske sekvence koje ne odgovaraju vokalnom izvođenju; on je vrlo vešto koristio jednostavnije osminske sekvence i pojedine srodne tematske melodijske elemente sa rumunskom melodijom, naročito u poslednjem melostihu pesme. Iako kazivač Mihajlo Oneščuk, inače bivši član hora Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, je osetio da ova melodija ima neke „primese rumunskog melosa“, on nije znao da je ona nastala na osnovu melodije rumunske banatske igre *Aksion*.¹⁵

15 Više o rumuskoj melodiji za igru *Aksion* i njenoj ulozi u ceremonijalnoj igri Prvi put u kolo („Prinsu-n j' ioc“) vidi: Fracile 2003: 149.

NICE FRACILE

(♩ = cca 108)

Kad sam bi-o mla-dan lo-vac ja Jed-na me je mo-ma vo-le-la,
Div-na mo-ma be-še mla-đa-na, Baš to beše mo-ja dra-ga-na,
Div-na kro-ja i pre-mi-li stas, Za lov-ca je to naj-lep-ša strast,
Šu-ma, puš-ka i lju-bav-ni plam, I još neš-to što ja sa-mo znani.

(♩ = cca 66)

O-ka-cr-na, ko-sa pla-va, U sve-tu joj ne-ma pa-ra,
Kad po-gle-da sa-že-že Ka-o pla-men, ka-u žar.

(♩ = cca 66)

Kad po-gle-da sa-že-že Ka-o pla-men, ka-u žar.

Primer 4: "Kad sam bio mlađan lovac ja"
 Pevao: Mihajlo Oneščuk, 58 godina
 Mg. XXIX/A14. Orig. Novi Sad, 24. III 1988.
 Snimio i transkribovao: Nice Fracile

NICE FRACILE

(♩ = cca 112)

8

15

23

(♩ = cca 128)

31

38

(♩ = cca 120)

43

Primer 5: "Aksion".

Svirao: Todor Petrović, 43 godine, violina

Mg XXIX/A17. Orig. Alibunar, 26. III 1988.

Snimio i transkribovao: Nice Fracile

Posmatrajući u celini odnose između vokalnog i instrumentalnog izvođenja tradicionalne muzike u Srbiji i Crnoj Gori, može se konstatovati da su i u današnjoj folklornoj praksi prisutni arhaični muzički instrumenti koji se zasnivaju na tradicionalnim tonalnim obeležima. Zahvaljujući tome oni i dalje čuvaju tradicionalne vokalno-instrumentalne oblike, kao i sam stil izvođenja. Kao jedno moguće objašnjenje jeste činjenica da, u najnovije vreme, kod pojedinih izvođača (među kojima ima i mladih), sve više sazreva svest o čuvanju i negovanju tradicionalnih vrednosti, pa i arhaičnih muzičkih instrumenata. U tom smislu, vredno je napomenuti seminare koje se organizuju svake godine u Srbiji i Crnoj Gori, a sve to u funkciji sačuvanja, negovanja i promovisanja muzičko-folklornih vrednosti.

U pojedinim srednjim muzičkim školama u Srbiji postoji edukacija učenika u oblasti etnomuzikologije i izvođenje tradicionalne muzike. Tako je u Muzičkoj školi „Mokranjac“ u Beogradu otvoren „Odsek za srpsko tradicionalne pevanje i sviranje“ (1995), nešto kasnije, u Muzičkoj školi „Stevan Mokranjac“ u Kraljevu, „Etnomuzikološki odsek“ (2004), koji obuhvata, kako teoretsku tako i pratkičnu nastavu (tradicionalno pevanje i sviranje na raznim narodnim instrumentima: npr. frula, dvojnice, okarina, gajde, gusle, tambura, daire). U Muzičkoj školi „Petar Konjović“ u Somboru osnovan je odsek „Etnomuzikologija“, na kojem se izučavaju tradicionalno pevanje i sviranje, kao i orske igre, dok je u Muzičkoj školi u Subotici (2011) otvoren „Odsek za etnomuzikologiju“, smer: „Srpsko tradicionalno pevanje“.¹⁶ Stečena znanja i veština pevanja i sviranja tradicionalne muzike obogaćuju se i unapređuju tokom osnovnih i master studija na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Posebno pitanje za buduća etnomuzikološka istraživanja predstavlja izučavanje odnosa između vokalnog i instrumentalnog izvođenja, kao i stila pevanja i sviranja, kod vokalno-instrumentalnih sastava u srednjim i navedenim visokim muzičkim školama. Ti odnosi se sigurno dosta razlikuju ako ih upoređujemo sa onima koje se javljaju u okviru vokalno-instrumentalnih sastava u seoskim sredinama.

U prvoj polovini XX veka prihvataju se novi, temperovani muzički instrumenti, poput klarineta, taragot, harmonike, trube, a u drugoj - saksofona (obično alto saksofon in Es) i razni električni muzički instrumenti. Dok Vlasi na violini izvede napeve i instrumentalne melodije koje u najvećoj meri odražavaju tradicionalne tonalne odnose i specifičan stil izvođenja, odnosi koji nude navedeni fabrički instrumenti unose relevantne promene uopšte. Oni menjaju pojam labilnosti intonacije i umnogome utiču na tonalne odnose, tempo izvođenja, artikulativne finese, a time i na stil vokalnog izvođenja; oni «zadiru u najosetljivije pore tradicionalnog izraza» (Krajtmajer 1988: 383).

Ornamenti, takođe, čine važno izražajno sredstvo stila izvođenja i u instrumentalnoj

16 I ovim putem osećam potrebu da se najsrdačnije zahvalim na pruženim informacijama kolegicama Sanji Ranković, Zlati Marjanović-Krstić, Vesni Ivkov i Tamari Štricki.

i u vokalnoj interpretaciji. Oni su u neposrednoj vezi sa tehničkim mogućnostima, ali i specifičnostima instrumenta, folklornim žanrovima, nacionalnim stilom izvođenja i, svakako, s darovitošću izvođača. Na osnovu analiziranih primera, ornamenti su uglavnom učestaliji i raznovrsniji u instrumentalnom nego u vokalnom izvođenju.

Kao relativno noviji trend, vokalna tradicionalna muzika, naročito solistička, izvodi se u novom »instrumentalnom ruhu« u kojem su prisutni, s jedne strane, tradicionalni instrumenti poput frule, tambure, kavala, daire, a s druge, električne gitare, sintisajzeri, bubnjevi. Na ovaj način narodna pesma se izvodi u nekom »narodno-zabavnom aranžmanu«, a da se pri tome uglavnom poštuje melodijska linija, narodni tekst, metro-ritmička struktura pesme, ali ne u potpunosti i tradicionalan stil izvođenja. Takvih primera ima sve više, naročito u poslednje vreme. Možda će upravo iz njih izrasti budući pravci, ali i novi odnosi između vokalnog i instrumentalnog stila izvođenja u Srbiji i Crnoj Gori.

SUMMARY

The relationships between instrumental and vocal performances are considered within the context of various aspects of traditional life in the historical perspective, from the earliest-known transcriptions and phonograph recordings all the way to the most recent video recordings of both instrumental and vocal musical practices. The proposed paper points to several important links between these two musical domains, whose mutual relationships did not attract much attention among the ethnomusicologists on the territory of Serbia-Montenegro. It is important to mention that certain folk music genres are closely linked to specific musical instruments, such as the bagpipe ("gajde") among the Serbs, the bowed lute ("gusle") among the Montenegrins, the zither ("citera") among the Hungarians, and the violin ("vioară") among the Romanians and Vlachs. Some musical instruments have been safeguarding traditional repertoire and the archaic musical features of its tunes, while others stimulated changes in performance style, tempo, tonal relations, and formal features of vocal music. Dynamic interpretation of these changes takes into consideration socio-economic and cultural changes, modes of thinking characteristic of various generational groups, as well as changing creative impulses and sensibilities expressed by the performers of instrumental and vocal music in Serbia-Montenegro.

BONIFAČIĆ, Ruža 1988

Tar'ankanje na otoku Krku. In: *Зборник радова XXXV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26-29. септембра 1988. Вук Минић, уредник. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 357-365.

ЧУБЕЛИЋ, Твртко 1964

Музички инструменти у епској народној пјесми. *Зборник радова VII-ог конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Ohrid, 1960. Јован Вуковић, Винко Жганец, Душан недељковић и Кирил Пенушлиски, уредници. Титоград: Удружење фолклориста Македоније, 401-405.

FRACILE, Nice 1987a

Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proučavanja. Novi Sad: Matica srpska, Udruženje folklorista Vojvodine, 1987.

FRACILE, Nice 1987b

Violina u muzičkom folkloru vojvodjanskih Rumuna. *Zbornik radova 34. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Tuzla, 22.-26.IX 1987. Miroslava Fulanović-Šošić, urednik. Tuzla: Udruženje folklorista BiH, 475-482.

ФРАЦИЛЕ, Нице (FRACILE, Nice) 1989

Неколико примера прожимања српског и румунског фолклора у Војводини. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Божидар Ковачек, уредник. Нови Сад: Матица српска, бр. 4-5, 79-92.

ФРАЦИЛЕ, Нице 2001

Промене стила и репертоара у инструменталној музици Срба, Влаха и Румуна у Србији. *Нови звук, интернационални часопис за музику*, Мирјана Веселиновић-Хофман, уредник. Београд: Савез организација композитора Југославије, бр. 18, 99-107.

FRACILE, Nice 2003

»Prinsu-n j'ios« -The first adult chain dance, a Romanian custom in Vojvodina, Yugoslavia. III International Symposium »Music in Society, Sarajevo, October 24-26, 2002. Sarajevo: Musicological Society of the FBiH, Academy of Music in Sarajevo, 2003, 152-156 (исти рад на српском језику, али са нотним примерима, стр. 148-155.

FRACILE, Nice 2011

The "Banat Bagpipes" in Vojvodina in the Past and Today. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* II (New Series). Edited by Gisa Jähnichen. Münster: MV-Wissenschaft, 79-92.

GOJKOVIĆ, Andrijana 1989

Narodni muzički instrumenti. Beograd: „Vuk Karadžić“.

ГОЛЕМОВИЋ, О. Димитрије 2008

Пјевање уз гусле. Београд: Српски генеалошки центар.

KRAJTMAYER, Vinko 1988

Uloga narodnih muzičkih instrumenata u razvoju tonskih odnosa na području sjeveroistočne Bosne. *Зборник радова XXXV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26-29. септембра 1988. Вук Минић, уредник. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 378-384.

MARKOVIĆ, Mladen 1990

Formalne razlike u svirci na violini i guslama kao posledica konstrukcionih razlika ovih instrumenata. In: *Rad XXXVII. Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије, Plitvička jezera*, 1990, Tomislav Đurić, urednik. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske, 462-465.

MATOVIĆ, Ana 1987

Mesto instrumentalne muzike u narodnoj kulturi Srba iz Vojvodine. *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Dragoslav Dević, uredik. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 89-103.

TRÆRUP, Birthe, 1998

Srbija i Crna Gora u danskim putopisima (1840-1940). In: *Зборник радова XXXV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26-29. септембра 1988, Вук Минић, уредник. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 9-14.

ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ, Мирјана 1997

Заједнички елементи у инструменталном, вокално-инструменталном и вокалном изражавању Заплатја. *Зборник радова, Симпозијум, Мокранчеви дани*, 1994-1996. Драгослав Девић, уредник. Неготин: Мокранчеви дани, 247-257.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Dejan Sredojević

Neakcentovane dužine i jezik medija¹

UDC 881.163.41'34

UDC 801.6

Neakcentovana je dužina jedna od jedinica prozodijskog sistema standardnog srpskog jezika u kom, kao i druge prozodeme, vrši određene funkcije, od kojih je distinktivna – najvažnija. Distribucija neakcentovanih dužina strogo je definisana Vuk–Daničićevom akcenatskom normom, zasnovanom na stanju u istočnohercegovačkom i šumadijsko-vojvođanskom dijalektu. Ipak, realizacija norme i sama norma znatno se razlikuju i zbog toga su opravdani zahtevi nekih normativista da se norma „restandardizuje”. Istraživanje, čiji je deo predstavljen u ovom radu, preduzeto je s ciljem da se utvrdi koliko su neakcentovane dužine očuvane u jeziku pojedinih elektronskih medija. Rezultati su poređeni sa rezultatima drugih istraživača. Na osnovu analize 792 primera utvrđeno je da su neakcentovane dužine radikalno redukovane u svim fonetskim položajima izuzev u slogu neposredno iza kratkouzlaznog akcenta.

Ključne reči: standardni srpski jezik, ortoepija, prozodijska norma, neakcentovane dužine, elektronski mediji.

1. Uvod

Prozodijski sistem standardnog srpskog jezika čini šest prozodema: četiri naglašene i dve nenaglašene (Subotić i dr. 2012: 97). Naglašene prozodeme (akcenti) razlikuju se po kvantitetu (mogu biti duge ili kratke), a u svakom paru postoji i razlika po kvalitetu, te prozodeme mogu biti uzlazne ili silazne, što se, prema notaciji koja ima dugu praksu u srbistici, predstavlja: /[^]/ – dugosilazni akcenat; /^ˊ/ – dugouzlazni akcenat; /[˘]/ – kratkosilazni akcenat; /[˘]/ – kratkouzlazni akcenat. Nenaglašene (neakcentovane) prozodeme razlikuju se samo po kvantitetu i to su /[˘]/ – neakcentovana dužina i /[˘]/ – neakcentovana kratkoća².

1 Rad je nastao u okviru projekta *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene* (47020), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije

2 Neakcentovana se kratkoća obično ne obeležava, izuzev kada naročito želimo da istaknemo da je

Za razliku od situacije u nekim dijalektima, u kojima se neakcentovana dužina može naći i na slogu koji neposredno prethodi akcentovanom (npr. /trāvā/, /pītāla/ i sl.), u standardnom jeziku neakcentovane dužine mogu doći samo na nekom od slogova koji se nalaze iza akcentovanog sloga i zato se nazivaju i postakcenatskim dužinama, a pripadaju ili osnovi reči ili obličkim i tvorbenim nastavcima (Barić 2005: 69). Prema aktuelnoj prozodijskoj normi, broj neakcentovanih dužina u reči nije ograničen, ali obično se navode primeri koji imaju od jedne do četiri neakcentovane dužine (npr.: /ðnāj³/; /dèvojākā/ (Gsg); /padòbrānācā/ (Gpl); /kòstājñičānā/ (Gpl) <Kostajničana> i sl.).⁴ Kada segmentne jedinice (foneme) ne mogu da izvrše svoju primarnu, distinktivnu funkciju, odnosno kada različite reči imaju isti fonemski sastav – razlikovanje reči omogućuju prozodijske jedinice. Najvažnija funkcija neakcentovanih dužina i jeste upravo distinktivna funkcija, kao u primerima: /kùčē/ (Gsg imenice /kuća/) i /kùčē/ (Npl iste imenice); /seļākā/ (Gpl imenice /seļak/) i /seļāka/ (Gsg iste imenice); /mšlī/ (3. l. sg prezenta glagola /misлити/) i /mšli/ (2. l. sg imperativa istog glagola) i sl.

Prozodijsku normu, koja je korišćena kao osnova svih kasnijih gramatika i jezičkih priručnika iz ove oblasti, postavio je Vuk Stefanović Karadžić u prvom izdanju Rječnika (1818). U drugom izdanju Rječnika (1852) ispravljene su određene nedoslednosti u vezi sa načinom obeležavanja akcenata, najviše zalaganjem Đure Daničića, koji je, pored toga, serijom radova, kasnije objavljenih pod naslovom *Srpski akcenti* (1925), konačno uobličio akcenatsku normu novog književnog jezika. Vuk–Daničićeva akcenatska norma utemeljena je na stanju u dvama najprogresivnijim štokavskim dijalektima, istočnohercegovačkom i šumadijsko-vojvođanskom. Kasnijim zalaganjima normativista norma je tek neznatno izmenjena, tačnije, osavremenjena. Iako su neki, poput Asima Peca smatrali da je ova norma još uvek „realnost u onim zonama naše jezičke oblasti

umesto neakcentovane dužine ili nekog akcenta – realizovan kratki nenaglašeni slog, u svim drugim slučajevima – neakcentovana kratkoća se podrazumeva na svim slogovima koji nemaju nijedan od pet navedenih znakova.

- 3 Zapis je dat u vidu fonetskog transkripta (široka transkripcija, između kosih crta / /), shodno pravilima koja se navode u relevantnoj literaturi (*Handbook of the International Phonetic Association*). Pojedine foneme označene su simbolima korišćenim u relevantnim radovima koji se bave fonetsko-fonološkom problematikom srpskog i hrvatskog jezika (Subotić i dr. 2012; Babić 2007). Kako se pri širokoj fonetskoj transkripciji beleže foneme, koje se označavaju određenim simbolima bez obzira da li se – ortografski gledano – reč piše malim ili velikim slovom, da bi bile izbegnute eventualne nejasnoće, u pojedinim primerima pored fonetskog zapisa reč je predstavljena i ortografski (u uglastim zagradama < >, npr. /karlovca/ <Karlovcā>). Korišćeni su simboli: /l/ za <lj>, /ñ/ za <nj>, /ž/ za <dž> i /ǰ/ za <đ>.
- 4 Asim Peco iznosi i drugačiji stav: „Standardni normativi prihvataju i izvesne redukcije dugih posleakcenatskih slogova: *dèvojākā*, *šñnōvā*, *Amerikānācā*, *Bòsānācā*. Poslednja dužina u ovakvim pozicijama može biti i zanemarena.” (Пецо 1970: 101), ali ne navodi na koje standardne normative misli i ko ih je propisao.

čiji je govor uzet za osnovicu srpskohrvatskog jezika, još uvek je realnost u 'našoj Toskani'" (Пецо 1970: 100), više je bilo onih koji su smatrali da je normu potrebno osavremeniti („Godine 1968. navršice se sto godina od kako je Srbija zvanično primila Vukovu reformu – u našim gramatikama još uvek nije utvrđeno i objašnjeno da *današnji jezik nije i ne može biti Vukov jezik* [isticanje M. I.]” (Ивић М. 1990: 85); „Stručna javnost, međutim, zatvara oči pred činjenicom da standardni srpski jezik ima zastarelu prozodijsku normu, koju niko ne poštuje, a koja se opisuje u svim našim fonetikama i gramatikama kao kvazi-realnost. Na jezičkim stručnjacima, međutim, leži odgovornost i zadatak da se ovakvo paranormalno stanje razreši.” (Subotić i dr. 2012: 104); Dok Dragoljub Petrović iznosi stav: „akcenatski sistem (ako hoćemo da poštujemo realnost) mora se, naprosto, restandardizovati”, ali i dodaje da se „tim poslovima neće moći pristupiti ni sa stanovišta pojedinačnih regionalnih jezičkih navika ni sa stanovišta ličnih predubedenja” (Петровић 1998: 4–8)).

Jasno je da punu aktualizaciju svaka norma dobija tek u upotrebi, a, kada je prozodijska norma u pitanju, najznačajnije sfere upotrebe jesu u mediji i školstvo/obrazovanje.⁵ Jezik elektronskih medija treba da predstavlja realizaciju ortoepske, samim tim, i prozodijske norme.⁶ Izgovor prezentera, spikera, u informativnim emisijama gledaoci najstrože ocenjuju (Средојевић 2011: 378–398). Iako je odavno skretana pažnja na to koliko se jezik elektronskih medija razlikuje od prozodijskih pravila standardnog jezika (Стевановић 1964a; Пецо 1979; Пешикан 1976, Вузина 1987, Петровић – Гудурић 2010: 369–382), pokušaćemo da doprinesemo temi detaljnom analizom stanja u jeziku jednog dela elektronskih medija.⁷

Najveća odstupanja u jeziku elektronskih medija u odnosu na prozodijsku normu jesu u tome koliko su, i u kojim pozicijama, očuvane neakcentovane dužine. Naravno, redukcije neakcentovanih kvantiteta zabeležene su u svim štokavskim dijalektima.⁸

5 Mitar Pešikan kaže: „За unapređivanje i negovanje dobrog izgovora samo delimičnu pomoć mogu dati pisani priručnici, a presudan uticaj ima to koliko ljudi – a pre svega deca i omladina – imaju prilike da slušaju dobro izgovorenu javnu reč i da slušajući živu reč stiču svest o tome šta je dobar i pravilan izgovor, koji se može prihvatiti kao uzor, kao vladajuća društvena i kulturna norma određene jezičke zajednice.” (Ивић и др 2007: 65).

6 U Velikoj Britaniji se čak koristi izraz „engleski Bi-Bi-Sija”, ali i „kraljičin engleski”, pod tim se podrazumeva „regionalno neutralni akcent koji se dovodi u vezu s obrazovanjem u srednjim školama koje donose prstić i vode ka višim položajima i koji se koristi u odgovarajućim profesionalnim domenima” (Kristal 1988: 19–20).

7 U ovom je istraživanju korpus analiziran auditivnom metodom. Akcenatskoj problematiki, iz ugla akustičko-fonetske perspektive, posvećeni su brojni radovi (Ивић – Лехисте 1996, 2002; Јокановић-Михајлов 1983, 2007; Средојевић 2009a, 2009b, 2011a, 2011b; Средојевић – Subotić 2011; Средојевић – Суботић 2011; Марковић – Бјелаковић 2009a, 2009b).

8 Proces skraćivanja neakcentovanih kvantiteta registrovan je i na području istočnohercegovačkog dijalekta (Николић 1972: 634–636; Тешић 1977: 173; Ивић 1994a: 130; Николић 1969a: 155–

Različiti su razlozi koji utiču na gubljenje neakcentovanih dužina. Pavle Ivić je utvrdio neke, fonetske, razloge koji dovode do skraćivanja nescentovanih dužina: 1) „u krajnjem slogu dužina se lakše skraćuje nego u unutrašnjem”; 2) „otvoreni krajnji slog skraćuje se češće nego zatvoreni”; 3) „iza dugog sloga dužina se lakše skraćuje”, 4) „uzlazni akcenti podržavaju čuvanje dužine, a iza silaznih lakše se vrši skraćivanje” (Ивић 1994: 100–101). Ovom spisku mogli bismo dodati i : 5) broj slogova reči u kojoj se nalazi dužina; udaljenost dužine od početka reči; 6) ukoliko je dužina u nefinalnom slogu i sledi je suglasnički skup – sastav tog skupa. Fonetski razlozi analogijom vode morfološkom skraćivanju, odnosno, skraćanju dužina u pojedinim morfološkim kategorijama (Ивић 1994: 96). Sudbinu neakcentovanih dužina Ivić slikovito predstavlja dijagramom, na kome je brojevima označen fonetski položaj (definisan odrednicama na početku kolone i reda).⁹

Dijagram 1

SLOG:

Iza neuzlazne dužine:	Iza dugouzlaznog akcenta:		Iza neuzlazne kratkoće:	Iza kratkouzlaznog akcenta:
1	4	Otvoreni krajnji	7	10
2	5	Zatvoreni krajnji	8	11
3	6	Unutrašnji	9	12

169). Ova je pojava najizrazitija u kosovsko-resavskom dijalektu, tako da u pojedinim govorima ni nema kvantitetskih opozicija iza akcentovanog sloga (Ивић 1994a: 218; Павловић 1982: 11–57). Ostale štokavski dijalekti nalaze se između navedenih ekstrema (Николић 1969: 207; Николић 1968: 60–80). Naravno, ovo važi i za bačke govore vojvođanskog poddijalekta, odnosno za govor na teritoriji Novog Sada (Ивић 2001: 100–106). Istraživanja opisana u navedenim studijama vršena su dosta davno. Migracije stanovništva i sve veća prisutnost elektronskih medija u svakodnevnom životu – sigurno su ubrzale proces gubljenja neakcentovanih dužina u svim navedenim govorima.

- 9 Analizom dijagrama moguće je izvesti određene zaključke: dužina može biti skraćena u određenom fonetskom položaju jedino ako je skraćena i u fonetskom položaju koji se na dijagramu nalazi u susjednom polju iste kolone označenom nižim brojem (npr. u pol. 2 jedino ako je i u pol. 1...); skraćivanje dužine u određenom fonetskom položaju, koji se na dijagramu nalazi u desnoj koloni svake tabele, može biti ostvareno jedino ako je dužina skraćena i u fonetskom položaju koji se u tabeli nalazi u levom polju istog reda (npr. u pol. 4 jedino ako je i u pol. 1...); u istom redu obe tabele, procesi se odvijaju od fonetskih položaja označenih nižim brojem ka položajima označenim višim brojem (npr. u pol. 7 jedino ako je i u pol. 1 i 2) (Ивић 2001: 96–97).

2. Ciljevi i zadaci

Ovaj rad ima za cilj da utvrdi koliko su očuvane postakcenatske dužine u izgovoru 18 sipekera/prezetera novosadskih¹⁰ televizijskih stanica, tj. kakav je odnos aktuelne prozodijske norme i jezika medija.

3. Korpus, materijal i metode

Snimanje materijala izvršeno je u periodu od 26. aprila do 9. maja 2006. godine. Sve emisije su snimljene na računar. Snimljene emisije su imale različitu dužinu – razlikovale su se kako po trajanju i dužini materijala koji čita prezenter tako i po broju i dužini priloga. Iz svake emisije uziman je isečak približno istog trajanja – deo koji govori prezenter (u kom nema dodatnih priloga drugih autora). U sledećoj fazi izvršena je transkripcija snimljenog materijala. Odlučeno je da u ovoj analizi budu posmatrane samo imenice. Tačan akcenatski oblik imenica utvrđen je na osnovu *Речника српскохрватскога књижевног језика* (RMS), kao i *Правописа српскохрватскога књижевног језика са правописним речником* (Pravopis), shodno pravilima navedenim u Daničićevim *Akcenatskim studijama*, kao i drugoj normativnoj literaturi (Стевановић 1964б; Пецо 1991; Клајн – Шипка 2006). Pravilni oblici upoređeni su sa zabeleženim, a građa je prezentovana u okviru 12 fonetskih položaja predstavljenih u dijagramu. Analizirano je približno 4080 primera, a u ovom radu predstavljena je očuvanost neakcentovanih dužina 792 primera imenica.

Analiziran je izgovor 18 spikera/prezentera iz 4 televizijske kuće – TV Novi Sad:

1. Kristina Nenadović (26. april 2006. u 21.00 h); 2. Vanja Zarić-Pevac (27. april 2006. 21.15 h); 3. Snežana Živković (26. april 2006. 16.00 h); 4. Olja Popović (25. april 2006. 23.00 h); Mirela Mitrić (28. april 2006. 16.00 h); Ljubica Vujadinović (29. april 2006. 21.06 h); Laura Vujković (24. april 2006. 13.00 h); Goran Pavlović (9. maj 2006. 13.00 h); TV Apolo: Snežana Martinov (24. april 2006. 21.00 h); Teodora Crepulja (25. april 2006. 18.00 h); Daliborka Vlasisavljević (26. april 2006. 18.00 h); TV Kanal 9: Nemanja Janjić (3. maj 2006. 18.00 h); Nataša Krstin (26. april 2006. 15.00 h); Aleksandra Đukanović (27. april 2006. 12.00 h); TV Panonija: Darko Topalski (3. maj 2006. 19.00 h); Mirjana Vojvodić (9. maj 2006. 21.00 h); Tatjana Milojković (26. april 2006. 19.00h); Svetlana Aleksić (25. april 2006. 19.00 h).

10 Novi Sad je glavni grad Autonomne Pokrajine Vojvodine, severne pokrajine Republike Srbije. Smešten je između 45. i 46. stepena severne geografske širine i 19. i 20. stepena istočne geografske dužine. Grad Novi Sad, prema popisu iz 2002. godine, ima 299 294 stanovnika (Становништво 2005: 68).

4. Rezultati istraživanja

Položaj 1: Neakcentovana dužina iza neuzlazne dužine u otvorenom krajnjem slogu

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /žȳtavā/¹¹.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /ĩzvorā/¹²,

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘/: /nòsilācā/.

/˘˘/ → /˘˘˘/: /bānke/¹³, /čȳkve/, /firmi/, /kūća/, /mēsta/¹⁴, /pôšta/, /prāvde/, /rūsa/, /sēnte/ <Sente>, /sfika/, /sfba/, /škôla/, /škôle/, /štāmpē/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /mēdija/¹⁵, /mētara/, /pĩsama/, /prāznika/, /pũtnika/, /rādnika/, /nācija/, /nāgrada/, /lũnija/, /vēnaca/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /ākcija/¹⁶, /biļaka/, /čāsova/, /člānica/, /đĩnara/, /dòžvola/, /đĩžava/¹⁷, /fũkcija/, /glāsova/, /gòdina/, /grāžana/, /nāuka/¹⁸, /nēsreća/, /òdbora/, /òpština/, /òsoba/, /pòplava/, /prèpreka/, /prògrama/, /sāksija/, /skũpština/, /slikarke/, /stānica/, /strānaka/¹⁹, /tròškova/, /ũlica/, /vlāsnika/, /vòzila/²⁰, /žĩteļa/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /grāžāna/, /grānĩca/, /strānāca/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /člānōva/²¹, /dòmōva/, /šèfōva/²².

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /čāsova/, /stāndarda/²³.

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘/: /āutora/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /dēlova/, /kókica/, /kvárova/, /náseļa/, /nāsipa/, /própisa/, /rádova/, /rázloga/, /rázreda/, /sādnica/, /záhteļa/, /žĩteļa/.

/˘˘˘/ → /˘˘˘˘/: /dúblōva/.

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘/: /srēmskih kārlovāca/.

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘/: /ārtikala/, /ĩnteresa/, /nòvinara/, /òbaveža/, /pādavina/, /prègovora/, /ràzgovora/, /slũčajeļa/, /ũčenika/, /zājednica/.

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘/: /āutora/, /brānilaca/, /mĩnistara/, /òkućnica/, /pòsledica/, /pĩpadnika/, /pròcenata/, /ròditeļa/, /stũdenata/, /tũžiteļke/, /ũčesnika/, /ũmetnica/.

11 U ovom primeru duženje se javlja pred sintaksičkom granicom.

12 Duženje finalnog sloga pred sintaksičkom granicom.

13 U Gsg zabeleženi su i oblici /bānke/ i /bānkē/.

14 U Gpl zabeležen je i oblik /mēsta/.

15 U Gpl zabeležen je i oblik /mēdija/.

16 U Gpl zabeležen je i oblik /ākcija/.

17 U Gpl zabeležen je i oblik /đĩžāva/.

18 U Gpl zabeleženi su i oblici /nāuka/ i /nāũka/.

19 U Gpl zabeležen je i oblik /strānaka/.

20 U Gpl zabeležen je i oblik /vòzila/.

21 Treba (t.) /člānōvā/ ili /člānōvā/.

22 T. /šèfōvā/.

23 T. /stāndārdā/.

/˘---/ → /˘˘˘˘/: /àlbānaca/²⁴, /gĭmnāzija/, /òsnōvaca/, /prĕdājnika/, /prĕdstāvnik/²⁵.
 /˘˘---/ → /˘˘˘˘/: /potrĕpština/, /predávaŋa/.
 /˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /sàntimetāra/.
 /˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /policājaca/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /telĕvĭzije/²⁶, /teřitōrije/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /diplomātija/, /ministārstava/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /càntimetara/, /cĕntimetara/.
 /˘˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘/: /argùmenata/, /dokùmenāta/, /incĭdenata/, /malòletnika/, /novòsažana/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘/: /informácija/.
 /˘˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘˘/: /violonĉĕřista/.
 /˘˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘˘/: /organizácija/.

Položaj 2: Neakcentovana dužina iza neuzlazne dužine u zatvorenom krajnjem slogu

/˘˘---/ → /˘˘˘˘/: /izàsłānik/.
 /˘˘˘---/ → /˘˘˘˘/: /dnĕvnik/, /prāznik/, /rŭdnik/, /žŭpnik/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /zàbrinutost/.

Položaj 3: Neakcentovana dužina iza neuzlazne dužine u unutrašnjem slogu

/˘---/ → /˘˘˘˘/: /àlbānaca/, /gĭmnāzija/, /òsnōvaca/, /prĕdājnika/, /prĕdstāvnik/.
 /˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /policājaca/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /izàsłānika/.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /žřtavā/²⁷.
 /˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘/: /mĕdija/, /mĕtara/, /nācija/, /nāgrada/, /pĭsama/, /prāznika/, /pŭtnika/, /rādника/, /ŭnija/, /vĕnaca/.
 /˘˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘/: /ĉĕlnici/²⁸, /dnĕvnika/, /u dnĕvniku/, /mĕdija/, /mĕdiji/, /prāznici/, /prāznika/, /prāznike/, /rādnici/, /rādnike/, /vĕrnici/, /srĕmske kārlovce/.
 /˘˘˘˘˘˘---/ → /˘˘˘˘˘˘˘/: /o mĕdijima/, /u mĕdijima/, /na prāznicima/, /o prāznicima/, /u srĕmskim kārlovcima/.

24 U Gpl zabeležen je i oblik /albānaca/.

25 U Gpl zabeležen je i primer /prĕdstāvnik/.

26 U Gsg zabeleženi su i oblici koji nisu u skladu s prozodijskom normom /televĭzije/ i /telĕvizije/.

27 Duženje pred sintaksičkom granicom.

28 U Gpl zabeležen je i oblik /ĉĕlnici/.

Položaj 4: Neakcentovana dužina iza dugouzlaznog akcenta u otvorenom krajnjem slogu

$/^{uuu}/- \rightarrow /^{uuu}/-/: /akcionārā/.$

/' → /'': /céna/, /dána/, /grána/, /hráne/, /líge/, /práva/, /réka/, /sáti/, /sáve/ <Save>, /stáza/, /vésti/, /vína/, /víza/, /vláde/, /vóda/, /vójske/, /vóžné/, /zóne/, /žéna/.

ʔ → ʕ: /balkóna/, /biráča/, /bunára/, /civíla/, /dinára/, /drugára/, /ekípa/, /evrope/, /hrváta/, /kredíta/, /lekára/, /mandáta/, /mańína/, /minúta/, /novína/, /probléma/, /rešeńa/, /sarádńe/²⁹, /sestára/, /stepení/, /topóla/, /vojníka/, /zemála/.

$\tilde{y} \sim \tilde{y} \rightarrow \tilde{y} \sim \tilde{y}$ /: /advokáta/, /atmosfěra/, /isključěna/, /izlagáča/, /katastrófe/, /komesára/,
 /mandarína/, /nesarádně/, /obolěna/, /ostečěna/, /preduzěca/, /regióna/, /umetnína/.

$\check{\text{r}}\check{\text{e}}\check{\text{z}} \rightarrow \check{\text{r}}\check{\text{e}}\check{\text{z}}$: /akcionára/, /kandidatúre/, /operatéra/, /optuženíka/, /penzionéra/,
/proizvožíča/.

$/\text{univerzita}/ \rightarrow /univerzitéta/$; $/univerzitéta/$.

Položaj 5: Neakcentovana dužina iza dugouzlaznog akcenta u zatvorenom krajnjem slogu

$/\text{'-}/ \rightarrow / \text{'-}/: / \text{zónōm}/.$ ³⁰

$/\text{'-}/ \rightarrow / \text{'}^{\text{v}}/$: /vládom/, /vójskom/, /v́rstom/.

/ʊˈ-/ → /ʊˈː/: /budúcnost/, /ekípom/, /mogúcnost/, /okólnost/, /opásnost/, /sarádnom/.

$/^{uu} \text{ } ^{-}/ \rightarrow /^{uu} \text{ } ^{u}/$: /perspektívom/, /proizvódnom/.

/ˈtɛmpɛratur-/ → /ˈtɛmpɛraturuː/: /temperátúrom/.

Položaj 6: Neakcentovana dužina iza dugouzlaznog akcenta u unutrašnjem slogu

$/\text{'--}/ \rightarrow / \text{'-}^{\text{v}}/$: $/\text{dúblōva}/$.

$\text{r}^{--} \rightarrow \text{r}^{\sim}$ /: /dél^ova/, /kókⁱca/, /kvá^orova/, /ná^si^apa/, /ná^se^la/, /u ná^stavku³¹/, /própⁱsa/, /rá^odo^ava/, /rá^zlo^aga/, /rá^zre^ada/, /sá^dni^aca/, /na ú^zorku/, /zá^hte^ava/, /žít^el^a/.

$l^{\sim}/ \rightarrow l^{\sim\sim}/$: /čútaňa/, /drúžeňe/, /gášeňa/, /hlážeňe/, /krétaňe/, /léčeňa/, /léčeňe/, /nábvavke/, /nábvavku/, /písaňe/, /pítaňa/, /pítaňe/, /u pítaňu/, /stváraňu/, /súžěňa/, /súžěňe/, /vážeňe/.

$/\text{'-uu}/ \rightarrow / \text{'uuu}/: / \text{pítañima}/.$

$\check{\text{r}} \sim \text{r} \rightarrow \check{\text{r}} \sim \text{r}$: /dešávaňa/, /formíraňe/, /izdávaňe/, /neméňaňa/, /odbíjaňem/, /odlágaňe/, /odmáraňa/, /otkrívaňe/, /otváraňe/, /pokrétaňe/, /polágaňem/, /poméraňa/, /ponášaňe/.

29 U Gsg zebeležen je i oblik /saràdné/.

30 UDuzenje se javlja zbog izrazitog naglašavanja reči, koja je, pored toga, na samom kraju izgovornog bloka.

31 U uzorku su zabeleženi i primeri: /u nàstavkū/ (Lsg), duženje se javilo zbog naročitog isticanja reči, i /u nàstavku/, u kom je došlo do kraćenja dugouzlaznog akcenta.

/postúpaňa/, /povláčena/, /predávaňa/, /predávaňa/, /premešťaňa/, /o priznávaňu/,
/razdvájaňa/, /rešávaňa/, /rešávaňu/, /u rešávaňu/, /saníraňa/, /usvájaňa/, /zaniímaňem/.
/~~~~/ → /~~~~/: /potrépština/, /predávaňa/.
~~~~ → ~~~~/: /finansíraňa/, /na ispuňávaňu/, /istražívaňa/, /kreditíraňa/, /neustúpaňa/,  
/ostvarívaňa/, /poništávaňa/, /pridružívaňa/, /pridružívaňa/, /o pridružívaňu/,  
/produbľívaňa/, /raspišívaňa/, /renovíraňa/, /sagledávaňu/, /ubrzávaňa/, /uništávaňa/,  
/urežívaňa/, /zapošľávaňa/<sup>32</sup>.  
/~~~~/ → /~~~~/: /informácia/.  
/~~~~~ → /~~~~~/: /istražívaňima/.  
/~~~~~ → /~~~~~/: /iskorenívaňu/, /neprimenívaňa/, /obeležávaňa/, /oporezívaňa/,  
/telefoníraňa/, /telefoníraňa/.  
/~~~~~ → /~~~~~/: /organizácia/.

Položaj 7: Neakcentovana dužina iza neuzlazne kratkoće u otvorenom krajnjem slogu

/t̃-/ → /t̃s̃-/: /t̃is̃e/ <Tise>.  
 /t̃-̃-/ → /t̃-̃̃-/: /èksplōzije/<sup>33</sup>, /gimnāzije/, /kāmēlije/, /pròmōcije/, /rèvīzije/, /slòvēnije/,  
 /trànžicije/.  
 /t̃-/ → /t̃̃-/: /b̃iste/, /b̃òsne/, /gr̃upe/<sup>34</sup>, /k̃ñije/, /k̃ùce/, /l̃iste/, /ñãfte/, /sm̃òtre/, /st̃òke/,  
 /str̃anke/, /št̃ete/, /t̃is̃e/ <Tise>, /ṽèze/, /ṽèžbe/, /zgr̃ade/.  
 /t̃̃-/ → /t̃̃̃-/: /ñaknade/, /r̃asprave/, /s̃erije/, /ū̃nije/<sup>35</sup>, /z̃amene/, /z̃aštite/.  
 /t̃̃̃-/ → /t̃̃̃̃-/: /d̃òzvole/, /g̃òdine/<sup>36</sup>, /ř̃istrage/, /òbnove/<sup>37</sup>, /òdbrane/<sup>38</sup>, /òdluke/, /òpštine/,  
 /p̃òbede/, /p̃òjave/, /p̃òtrebe/, /p̃r̃imene/, /p̃r̃ivrede/, /p̃r̃òdaje/, /p̃r̃òsvete/, /sk̃ùpštine/,  
 /st̃ànice/, /ù̃lice/, /ù̃prave/.  
 /t̃̃̃̃-/ → /t̃̃̃̃̃-/: /armije/, /drž̃ave/, /fab̃rike/, /ik̃one/, /iz̃ložbe/, /k̃òmore/, /m̃isije/, /ñèdeje/,  
 /ñesreće/, /òdredbe/, /p̃artije/, /p̃àuze/, /p̃ijace/, /pl̃òvidbe/, /p̃òveje/, /s̃òfije/ <Sofije>,  
 /s̃rbije/ /ù̃redbe/.  
 /t̃̃̃̃̃-/ → /t̃̃̃̃̃̃-/: /p̃rírode/.  
 /t̃̃̃̃̃̃-/ → /t̃̃̃̃̃̃̃-/: /m̃ítrovice/ <Mitrovica>, /òbaveze/, /ù̃stanove/, /z̃àjednice/<sup>39</sup>.  
 /t̃̃̃̃̃̃̃̃-/ → /t̃̃̃̃̃̃̃̃̃-/: /d̃èlatnosti/, /g̃òdišnice/, /im̃ovine/<sup>40</sup>, /l̃ètelice/, /ù̃metnosti/,

32 U Nsg zebeležen je i oblik /zapošl'ava'ne/.

33 U Gsg zabeležen je i oblik /èksplozije/.

34 U Gsg zabeležen je i oblik /grùpe/.

35 U Gsg zabeležen je i oblik /ùnije/.

36 U Gsg zabeležen je i oblik /gòdine/.

37 U Gsg zabeležen je i oblik /òbnove/.

38 U Gsg zabeležen je i oblik /òdbrane/.

39 U Gsg zabeležen je i oblik /zàjednice/.

40 U Gsg zabeležen je i oblik /imòvine/.

/vòjvodine/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /agèncije/, /amèrike/, /emìsije/, /enèrgije/, /indùstrije/, /jedìnice/, /komìsije/, /kompànije/, /konvèncije/, /metòhije/<sup>41</sup>, /policije/, /polìtike/, /repùblike/, /suspèncije/<sup>42</sup>.

/ˈpɔjˈvɔdine/ → /ˈpɔjˈvɔdine/: /prévodnice/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /agèncije/, /nepážne/, /okólnosti/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /hèrcegovine/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /jugòslavije/<sup>43</sup>, /makèdonije/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /akadèmije/, /diplomàtije/, /intervèncije/, /kancelàrije/,

/konferèncije/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /konsultàcije/, /neisprávnosti/, /rezolúcije/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /administràcije/, /kanalizàcije/, /mehanizàcije/, /organizàcije/, /polarizàcije/, /privatizàcije/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /reorganizàcije/.

Položaj 8: Neakcentovana dužina iza neuzlazne kratkoće u zatvorenom krajnjem slogu

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /ùvižāj/, /vòdovōd/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /bòsnom/, /gòvor/, /řizlet/, /kìšom/, /mèsec/, /òblast/, /u òblast/, /pògled/, /pòkret/, /pòraz/, /slùčaj/, /spòmen/, /stèpen/, /strùkom/, /tàlas/, /tràsom/, /ùdar/, /vlàsник/, /vòdник/, /zèmūn/, /zlòčin/, /znàčaj/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /nàstavom/, /ùnijom/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /zâmenik/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /dògažaj/, /mànastir/, /òbračun/, /pòložaj/, /prèkršaj/, /sàdržaj/, /ùgovor/, /vòdostaj/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /dòdelom/, /òpremom/, /pòbedom/, /prèradom/, /pròmenom/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /kòmorom/, /nèdeļom/, /prèdsednik/, /sàdašnost/, /šrbijom/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /prílikom/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /nádležnost/, /prèdsednik/, /sávetnik/, /zástupnik/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /pòremečaj/, /pòtpredsèdник/<sup>44</sup>, /sàobračaj/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /gřmļavinom/<sup>45</sup>.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /efikasnost/, /konvèncijom/, /repùblikom/, /selèkcijom/, /trgòvinom/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /nezávisnost/.

/ˈvɔjˈvɔdine/ → /ˈvɔjˈvɔdine/: /hèrcegovinom/.

41 U Gs zabeležen je i oblik /mètòhije/.

42 U Gs zabeležen je i oblik /suspèncije/.

43 U Gsg zabeležen je i oblik /jugoslāvije/.

44 U Nsg zabeležen je i oblik /pòtpredsèdник/.

45 U Isg zabeležen je i oblik /gřmļavinom/.

/ˈtɛlɛvɪzɪjɔm/ → /ˈtɛlɛvɪzɪjɔm/ : /telèvizijom/.

/ˈɪntɛrvɛncijɔm/ → /ˈɪntɛrvɛncijɔm/ : /intervèncijom/.

/ˈprɪvatɪzɪzɪjɔm/ → /ˈprɪvatɪzɪzɪjɔm/ : /privatizácijom/.

/ˈdɛmɔkratɪzɪzɪjɔm/ → /ˈdɛmɔkratɪzɪzɪjɔm/ : /demokratizácijom/.

Položaj 9: Neakcentovana dužina iza neuzlazne kratkoće u unutrašnjem slogu

/ˈgràžāna/ → /ˈgràžāna/ : /gràžāna/.

/ˈvɔdɔvōda/ → /ˈvɔdɔvōda/ : /vɔdovōda/.

/ˈsàntimetāra/ → /ˈsàntimetāra/ : /sàntimetāra/.

/ˈɔkcija/ → /ˈɔkcija/ : /akcija/<sup>46</sup>, /bɪlaka/, /bùbreña/, /čāsova/, /čēkaña/, /člānica/, /dòzvola/, /dřžava/<sup>47</sup>, /fùncija/, /glāsova/, /gòdina/, /gràžana/, /grējaña/, /hāpšeña/, /kāšneña/, /klizišta/, /kršeña/, /nāuka/<sup>48</sup>, /nēsreća/, /òblasti/, /òdbora/, /òpština/, /òsoba/, /pēckaña/, /pòplava/, /prèpreka/, /prògrama/, /sāksija/, /sēcaña/, /sēdištem/, /skùpština/, /slikarke/, /stānica/, /strānaka/<sup>49</sup>, /tròškova/, /ùlica/, /vòzila/, /vrācaña/, /zēmlišta/, /Žiteļa/.

/ˈu àtaru/ → /ˈu àtaru/ : /u àtaru/.

/ˈgòspoda/ → /ˈgòspoda/ : /gòspoda/.

/ˈkòrakom/ → /ˈkòrakom/ : /kòrakom/.

/ˈtìmunā/ → /ˈtìmunā/ : /tìmunā/.

/ˈmēseca/ → /ˈmēseca/ : /mēseca/.

/ˈòblasti/ → /ˈòblasti/ : /òblasti/.

/ˈu òbliku/ → /ˈu òbliku/ : /u òbliku/.

/ˈòbzira/ → /ˈòbzira/ : /òbzira/.

/ˈòbzirom/ → /ˈòbzirom/ : /òbzirom/.

/ˈpòklone/ → /ˈpòklone/ : /pòklone/.

/ˈpòkloni/ → /ˈpòkloni/ : /pòkloni/.

/ˈpòkreta/ → /ˈpòkreta/ : /pòkreta/<sup>50</sup>.

/ˈpòkrete/ → /ˈpòkrete/ : /pòkrete/.

/ˈprèdaha/ → /ˈprèdaha/ : /prèdaha/.

/ˈrātari/ → /ˈrātari/ : /rātari/.

/ˈšisare/ → /ˈšisare/ : /šisare/.

/ˈšisari/ → /ˈšisari/ : /šisari/.

/ˈslūčaja/ → /ˈslūčaja/ : /slūčaja/.

/ˈu slūčaju/ → /ˈu slūčaju/ : /u slūčaju/.

/ˈstručnaci/ → /ˈstručnaci/ : /stručnaci/.

/ˈtālāsa/ → /ˈtālāsa/ : /tālāsa/.

/ˈùstava/ → /ˈùstava/ : /ùstava/.

/ˈvlāsnike/ → /ˈvlāsnike/ : /vlāsnike/.

/ˈzlòčine/ → /ˈzlòčine/ : /zlòčine/.

/ˈizvorā/ → /ˈizvorā/ : /izvorā/<sup>51</sup>.

/ˈsrēmskih kārlovāca/ → /ˈsrēmskih kārlovāca/ : /srēmskih kārlovāca/.

/ˈzāmenika/ → /ˈzāmenika/ : /zāmenika/.

/ˈdògažaja/ → /ˈdògažaja/ : /dògažaja/.

/ˈdògažaje/ → /ˈdògažaje/ : /dògažaje/.

/ˈdògažaji/ → /ˈdògažaji/ : /dògažaji/.

/ˈdògovora/ → /ˈdògovora/ : /dògovora/.

/ˈfèbruara/ → /ˈfèbruara/ : /fèbruara/.

/ˈizveštaji/ → /ˈizveštaji/ : /izveštaji/.

/ˈizveštaju/ → /ˈizveštaju/ : /u izveštaju/.

/ˈmānastira/ → /ˈmānastira/ : /mānastira/.

/ˈmēsečara/ → /ˈmēsečara/ : /mēsečara/.

/ˈnòvinara/ → /ˈnòvinara/ : /nòvinara/.

/ˈnòvinare/ → /ˈnòvinare/ : /nòvinare/<sup>52</sup>.

/ˈnòvinarki/ → /ˈnòvinarki/ : /nòvinarki/.

/ˈpòložajem/ → /ˈpòložajem/ : /pòložajem/.

/ˈprègovore/ → /ˈprègovore/ : /prègovore/.

/ˈprègovori/ → /ˈprègovori/ : /prègovori/<sup>53</sup>.

/ˈrāsporedu/ → /ˈrāsporedu/ : /rāsporedu/.

/ˈšīlovaña/ → /ˈšīlovaña/ : /šīlovaña/.

/ˈspòrazuma/ → /ˈspòrazuma/ : /spòrazuma/.

/ˈùčenici/ → /ˈùčenici/ : /ùčenici/<sup>54</sup>.

/ˈùčenike/ → /ˈùčenike/ : /ùčenike/.

/ˈùrežaji/ → /ˈùrežaji/ : /ùrežaji/.

/ˈùticajem/ → /ˈùticajem/ : /ùticajem/.

/ˈvòdostaja/ → /ˈvòdostaja/ : /vòdostaja/.

/ˈvòdostaji/ → /ˈvòdostaji/ : /vòdostaji/<sup>55</sup>.

/ˈnāpetosti/ → /ˈnāpetosti/ : /nāpetosti/.

/ˈu òblastima/ → /ˈu òblastima/ : /u òblastima/.

46 U Gpl zabeležen je i oblik /akcija/.

47 U Gpl zabeležen je i oblik /dřžava/.

48 U Gpl zabeleženi su i oblici /nāuka/ i /nāūka/.

49 U Gpl zabeležen je i oblik /strānaka/.

50 U uzorku je zabeležen i oblik /pòkreta/ (Gsg).

51 Duženje finalnog sloga pred sintaksičkom granicom.

52 Zabeležen je i oblik /nòvinare/.

53 U Npl zabeležen je i oblik /prègovori/.

54 U Npl zabeleženi su i primeri koji nisu u skladu s prozodijskom normom: /ùčenici/ i /ùčenīci/, u drugom primeru prezenterka je usporila govorni tempo u nameri da oblikuje kraj veće govorne celine, to je dovelo do duženja penultime.

55 U Npl zabeležen je i oblik /vòdostaji/, greška nastala zbog prezenterkine namere da oblikuje kraj većeg govornog segmenta i da duže gleda u kameru.

56 Ovoj grupi pripada i primer koji nije u skladu s prozodijskom normom /pòduhvata/.

/ˈv̌--/ → /ˈv̌v̌v̌/: /ārtikala/, /īnteresa/, /n̄v̌inara/, /ðbaveza/, /p̌adavina/, /přegovora/, /řazgovora/, /sľučajeva/, /učenika/, /žajednica/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /n̄v̌inarima/, /u p̌okušajima/, /přegovorima/, /přivrednicima/, /v̌odostajima/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /p̌ötpredsednika/, /šaobraćaja/, /u šaobraćaju/.

/ˈv̌--/ → /ˈv̌v̌v̌/: /āutora/, /břanilaca/, /m̌inistara/, /òkućnica/, /p̌osledica/, /připadnika/, /přocenata/, /řoditeļa/, /sťudenata/, /ťužiteljke/, /učesnika/, /ümetnica/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /n̄osilācā/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /žabrinutost/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /ďirektorka/, /d̄onošeña/, /izletišta/, /izletište/, /iznošeña/, /kořišćeñe/, /m̌inistarka/, /òpadañe/, /u òpadañu/, /òtklañañe/, /na òtklañañu/, /p̄odsećañe/, /p̄odsticañu/, /p̄ostizaña/, /r̄aznošeñe/, /t̄akmičeña/, /na t̄akmičeñu/, /ùklañañem/, /na ùklañañu/, /ùvožēñe/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /k̄orisnici/, /k̄orisnike/, /p̄obednici/, /p̄obednika/, /pr̄ipadnici/, /t̄akmičari/, /učesnici/, /učesnika/, /učesnike/, /ümetnike/, /ümetniku/, /urednici/, /urednika/, /zv̄aničnici/.

/ˈv̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌/: /n̄ačelnikom/, /n̄astavnike/, /p̄ostojañe/, /pr̄edsednici/, /pr̄edsednika/, /pr̄edsednike/, /pr̄edsednikom/, /pr̄edsedniku/, /pr̄edsedništva/, /pr̄edsedništvo/, /z̄akonika/, /z̄astupnici/, /z̄astupnika/.

/ˈv̌v̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌/: /k̄orisnicima/, /učesnicima/.

/ˈv̌v̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌/: /c̄antimetara/, /c̄entimetara/.

/ˈv̌v̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌/: /èmitovañe/.

/ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌/: /argùmenata/, /dokùmenata/, /inc̄idenata/, /mal̄oletnika/, /nov̄osažana/.

/ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌/ → /ˈv̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌v̌/: /inf̄ormisaña/, /odùzimañe/, /o odùzimañu/, /pos̄etioce/, /pos̄etioci/.

Položaj 10: Neakcentovana dužina iza kratkouzlaznog akcenta u otvorenom krajnjem slogu

/ˈv̌-/ → /ˈv̌-/: /b̄ir̄o/, /ḡor̄e/, /l̄oz̄e/, /n̄iv̄o/.

/ˈv̌-/ → /ˈv̌-/: /d̄ece/, /ḡore/<sup>57</sup>, /kl̄ase/, /sl̄užbe/, /t̄užbe/, /v̄ode/<sup>58</sup>, /z̄emļe/.

/ˈv̌v̌-/ → /ˈv̌v̌-/: /kamp̄añe/, /kriv̄ice/, /mañine/, /polise/, /slob̄ode/, /sred̄ine/, /tišine/.

57 U Gsg zabeležen je i oblik /ḡore/.

58 U Gsg zabeležen je i oblik /v̄ode/.

Položaj 11: Neakcentovana dužina iza kratkouzlaznog akcenta u zatvorenom krajnjem slogu

ˈ- / → ˈ-ː /: /àprīl/, /bànat/, /dèkān/, /fràncūz/, /hàjdūk/, /kòvīn/, /màndāt/, /òmāž/,  
/òrgān/, /pròblēm/, /sīstēm/, /stātūt/, /tāndēm/, /žīdār/.<sup>59</sup>  
ʔ- / → ʔ-ː /: /avīōn/, /advòkāt/, /arānžmān/, /dispānzēr/, /fakùltēt/, /genèrāl/, /guvèrner/,  
/īnstītūt/, /kamīōn/, /komèntār/, /komèsār/, /partīzān/, /premījēr/, /račùnār/, /rezùltāt/,  
/sekrètār/<sup>60</sup>, /sīndīkāt/.  
/ː- / → /ː-ː /: /optužènik/, /priorītēt/.  
/ː- / → /ː-ː /: /sekretarijāt/, /suverenītēt/.  
/ː- / → /ː-ː /: /kvalitēt/, /region/.

Položaj 12: Neakcentovana dužina iza kratkouzlaznog akcenta u unutrašnjem slogu

ˈ-ː / → ˈ-ːː /: /cvètāne/, /kīkinda/, /nārānži/, /òktōbar/, /òstāvku/, sàstānka/, /sàstānku/,  
/na sàstānku/, /vòžēna/.  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /dřžāvnici/, /òdbōrnike/, /sènātori/, /u vètèrniku/<sup>61</sup>.  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /prèdājnika/, /prèdstāvnik/<sup>62</sup>.<sup>63</sup>  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /ambàsador/, /jevānžēla/, /ponèdēlka/, /ponèdēlkom/.  
/ː-ːː / → /ː-ːːː /: /prèdstāvnícima/<sup>64</sup>.  
/ː-ːː / → /ː-ːːː /: /organīzātore/.  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /nòšeće/.  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /čàsova/, /stāndarda/<sup>65</sup>, /ùtorkom/.  
/ː-ː / → /ː-ːː /: /jevānžēla/.<sup>66</sup>

59 U ovu bismo grupu mogli svrstati i oblik /jādrān/, koji nije u skladu s prozodijskom normom. T. /jādrān/, /jādrāna/ itd., iako je kao dubletni lik u RMS navedeno i /jādrān/, /jadrāna/ itd. (oblik koji se danas ne čuje i koji je stran jezičkom osećanju govornika na teritoriji Srbije). Takođe, ovde bi išli i primeri /rābin/, t. /rābīn/, i /sèrvis/, t. /sèrvīs/ (iako u kolokvijalnom govoru imenica ima promenu tipa /sèrvis/, /sèrvisa/...).

60 U Nsg zabeležen je i oblik /sekrètār/.

61 Imenica /veternik/ <Veternik> nije navedena ni u RMS niti u Pravopisu iz 1960. god. Uzimajući u obzir prozodijski lik u kom se ova imenica javlja u svakodnevnom govoru, svrstana je u akcenatski tip /sènātor/, /sènātora/...

62 U Gpl zabeležen je i primer /prèdstāvnik/.

63 U ovu bismo grupu mogli svrstati i oblik Gpl /prodāvaca/, koji, naravno, nije u skladu s prozodijskom normom.

64 U Ipl zabeležen je i primer /prèdstāvnícima/.

65 T. /stāndārdā/.

66 U ovu bismo grupu mogli svrstati i primer Nsg /aleksāndar/, koji nije u skladu s prozodijskom normom.

/˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘/: /izàsłānik/.  
 /˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘/: /telèvīzije/<sup>67</sup>, /terītorije/.  
 /˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘/: /telèvizijom/.  
 /˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘/: /policājaca/<sup>68</sup>.  
 /˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘/: /diplomàtija/, /ministàrstava/.  
 /˘˘˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘˘˘/: /organizatori/.  
 /˘˘˘˘˘˘˘˘/ → /˘˘˘˘˘˘˘˘˘˘/: /violončèlista/.

## 5. Diskusija i zaključak

Neakcentovane su dužine dosledno eliminisane na otvorenoj i na zatvorenoj ultimima iza dugog akcentovanog, kao i iza dugog neakcentovanog sloga. Pored toga, neakcentovane su dužine redukovane i na unutrašnjem slogu koji neposredno sledi akcentovani slog.

U retkim primerima u kojima je neakcentovana dužina sačuvana u nekom od navedenih položaja – neakcentovana dužina javlja se usled karakterističnog duženja vokala pred sintaksičkom granicom ili usled pravljenja kraja većeg govornog odsečka. U studijama Pavla Ivića i Ilse Lehiste ustanovljeno je da je „s prisustvom sintaksičke granice povezano duženje odsečka govora (sloga, reči ili fonološke reči, u zavisnosti od jezika) ispred te granice” (Ивић – Лехисте 1996: 235–236).

Iza neuzlazne kratkoće, na otvorenoj i zatvorenoj ultimima, neakcentovane su dužine retko, okazionalno sačuvane. Pojava fakultativnih dužina i poludužina jeste samo faza u postupku skraćivanja neakcentovanih dužina (Ивић 1994b: 94).

Neakcentovana dužina u unutrašnjem slogu iza neuzlazne kratkoće ponekad je sačuvana, i to samo u poziciji iza kratkosilaznog akcenta. Ipak, broj tih primera daleko je manji od broja primera u kojima je dužina skraćena u ovom fonetskom položaju.

Neakcentovane su dužine u velikom broju primera sačuvane u slogu neposredno iza kratkouzlaznog akcenta, na otvorenoj, kao i na zatvorenoj ultimima. Ovo je dosledno očuvano kod svih imenica koje u Nsg imaju kratkouzlazni akcent i neakcentovanu dužinu, a u ostalim zavisnim padežima jednine i svim padežima množine dugouzlazni akcent (tipovi: Nsg /jùnāk/, Gsg /junáka/; Nsg /genèrāl/, Gsg /generála/ i sl.).

Neakcentovane su dužine dosta dobro očuvane i u unutrašnjem slogu koji neposredno sledi slog sa kratkouzlaznim akcentom. Ipak, u nekim primerima i u ovom fonetskom položaju redukovane su neakcentovane dužine.

Na osnovu analize korpusa jasno je da su neakcentovane dužine u navedenim fonetskim položajima skraćene nezavisno od toga da li pripadaju osnovi reči ili su deo nastavka.<sup>69</sup>

67 U Gsg zabeleženi su i oblici koji nisu u skladu s prozodijskom normom /televīzije/ i /telèvizije/.

68 U ovu bismo grupu mogli svrstati i primere Gpl /izuzètaka/ i /maratônaca/, koji, naravno, nisu u skladu s prozodijskom normom.

69 U nekim vojvođanskim govorima čuva se dužina u tipu /gòlūb/, iako je skraćena u primerima /nòšim/

Analiza celokupnog korpusa pokazala je da su skraćene neakcentovane dužine u određenim akcenatskim tipovima i da su sve imenice prišle drugoj, prozodijski manje opterećenoj promeni. Radi se o akcenatskim tipovima: Nsg /dnêvnîk/, Gsg /dnêvnîka/; Nsg /vlâsnîk/, Gsg /vlâsnîka/; Nsg /prêdsednîk/, Gsg /prêdsednîka/; Nsg /zâmenîk/, Gsg /zâmenîka/; Nsg /pòbednîk/, Gsg /pòbednîka/; Nsg /vòdovòd/, Gsg /vòdovòda/; Nsg /prêdstâvnîk/, Gsg /prêdstâvnîka/; Nsg /pòremečâj/, Gsg /pòremečâja/; Nsg /drúžêne/, Gsg /drúžêne/; Nsg /prêdsednîštvo/, Gsg /prêdsednîštva/; Nsg /îzlefište/, Gsg /îzlefišta/; Nsg /odlâgâne/, Gsg /odlâgâna/; Nsg /odûzimâne/, Gsg /odûzimâna/; Nsg /istraživâne/, Gsg /istraživâna/; Nsg /telefonîrañe/, Gsg /telefonîraña/; Nsg /nâbâvka/, Gsg /nâbâvkê/; Nsg /slikârka/, Gsg /slikârkê/; Nsg /mînistârka/, Gsg /mînistârkê/; Nsg /nòvinârka/, Gsg /nòvinârke/.

Genitiv i instrumental jednine imenica na /-a/ i genitiv množine imenica svih vrsta redovno su kratki. Pojava se dosledno sprovodi, bez obzira na to koliko slogova ima data reč. Pojedininim redukcijama oblici postaju potpuno istozvučni drugim oblicima iste reči, pa je razumevanje poruke moguće tek na osnovu šireg rečeničnog konteksta (Средојевић 2007; Средојевић 2009a).

Duženje vokala pred skupom *sonant* + *suglasnik*, nakon ispadanja nepostojanog *a*, istorijski je uslovljena alternacija, koju uslovljava priroda sonanata (Белић 1999: 147–148, Пешикан 1969: 119). Međutim, izgleda da različiti fonetski uslovi na različite načine utiču na gubljenje/čuvanje dužina. Tako se broj slogova reči u kojoj se nalazi dužina, udaljenost dužine od početka reči i vrsta akcenta u prethodnom slogu pokazuju kao dominantniji faktori od suglasničke grupe *sonant* + *suglasnik* iza posmatranog sloga.

Iako je proces gubljenja dužina ispitivan u raznim govorima štokavskih dijalekata, za nas su najznačajniji rezultati koji se neposredno odnose na situaciju u Novom Sadu. Polovinom dvadesetog veka, Pavle Ivić je na osnovu sopstvenog materijala zabeleženog u Begeču, naselju u okolini Novog Sada, konstatovao da su neakcentovane dužine očuvane u pozicijama 6, 8, 9, 11 i 12, a mogu se javiti i u pozicijama 4 i 7, kao rezultat kontrakcije vokala (Ивић 1994a: 161). Prilikom ispitivanja fonetskih karakteristika u emisijama Radio Novog Sada, Ljiljana Subotić i Jaroslav Turčan konstatuju da je i pored primera sa sačuvanim dužinama, mnogo izrazitije njihovo gubljenje i to u svim kategorijama (Subotić – Turčan 1985: 1–15). Analiza fonetskih karakteristika u Dnevniku Televizije Novi Sad, koju su sprovedli Ljiljana Subotić i Dragoljub Petrović, konstatovala je iste pojave (Petrović – Subotić 1982: 69–93). Kod profesionalnih

---

i /řîbôm/. Dužina se u ovim oblicima gubi po analogiji s primerima /râđîm/ i /ćûrkôm/ (u kojima je skraćivanje fonetsko). U nekim govorima vojvođanskog poddijalkta dosledno je sprovedeno da krajnji slog, ako pripada fleksivnom nastavku, ne može biti dug. Ovakvo skraćivanje može biti fakultativno, ali u najtipičnijim vojvođanskim govorima ono je uopšteno u nekim položajima (Ивић 2001: 101).

govornika vojvođanskog porekla, Jokanović-Mihajlov nalazi da su neakcentovane dužine donekle sačuvane: najpostojanije iza sloga sa kratkouzlaznim akcentom, ređe iza slogova pod drugim akcentima, uglavnom na unutrašnjim slogovima, dok se iza dugosilaznog akcenta dužine najređe čuvaju (Јокановић-Михајлов 2007: 134). Od novijih istraživanja, prilikom analize jezika radijskih i televizijskih emisija na području Novog Sada, rezultate jednake onima koji su predstavljeni u ovom istraživanju nalazimo i kod drugih autora (Драгин 2005: 279–280, Бошњакловић – Регодић 2007: 267–273). U novija istraživanja spada i rad Maje Stokin, koja, za razliku od drugih istraživača, u govoru starog Novog Sada neakcentovane dužine beleži u pozicijama 5, 6, 8, 9, 10, 11 i 12 (Стокин 2009: 195–196).

## Literatura

- Babić, Stjepan, Dalibor Brozović, Ivo Škarić, Stjepko Težak (2007). *Glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Barić, Eugenija, Mijo Lončarić, Dragica Malić, Slavko Pavešić, Mirko Peti, Vesna Zečević, Marija Znika (2005). *Hrvatska gramatika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Buzina, Tanja (1987). Ortoepska odstupanja u televizijskim dnevnicima. *Govor*. Zagreb. IV/2: 153–162.
- Daničić, Đuro (1925). *Srpski akcenti*. Beograd: Srpska kraljevska akademija.
- Handbook of the International Phonetic Association. A guide to the use of the International Phonetic Alphabet* (2007). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristal, Dejvid (1988). *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*. Beograd: Nolit.
- Petrović, Dragoljub, Ljiljana Subotić (1982). Fonetske karakteristike. *Komunikacijske i govorno-jezičke karakteristike TV Dnevnika Televizije Novi Sad na srpskohrvatskom jeziku*. Novi Sad : Odeljenje za istraživanje programa i auditorijuma Radio-televizije Novi Sad. 69–93.
- Sredojević, Dejan, Ljiljana Subotić (2011). The Neo-štokavian accent shift and the phonological significance of suprasegmental features in different Štokavian dialects. Acoustic and phonetic analysis. *Baltistica* priedas VII: 227–242.
- Subotić, Ljiljana, Dejan Sredojević, Isidora Bjelaković (2012). Fonetika i fonologija: ortoepska i ortografska norma standardnog srpskog jezika. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Subotić, Ljiljana, Jaroslav Turčan (1985). *O projektu Govor i jezik u emisijama Radio Novog Sada na srpskohrvatskom jeziku. Fonetske karakteristike*. Izveštaji i studije. Novi Sad: Služba za istraživanje programa i auditorijuma Radio-Televizije Novi Sad. 11: 6–20.

\*\*\*\*\*

- Белић, Александар (1999). *Историја српског језика: фонетика, речи са деklinацијом, речи са коњугацијом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бошњаковић, Жарко, Небојша Регодић (2007). О неким прозодијским карактеристикама језика новосадских медија. *Прилози проучавању језика*. Нови Сад. 38: 263–315.
- Драгин, Гордана (2005). Прозодијске особине говора спикера (новинара) РТВ Нови Сад. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. Нови Сад: 48/1–2: 277–282.
- Ивић, Милка (1990). *О језику Вуковом и вуковском*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Ивић, Павле (1994а). *Српскохрватски дијалекти: њихова структура и развој*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле, Жарко Бошњаковић, Гордана Драгин (1994б). Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта. Књ. 1, Увод и фонетизам. *Српски дијалектолошки зборник*. Београд. XL: 1–419.
- Ивић, Павле, Илсе Лехисте (1996). *Прозодија речи и реченице у српскохрватском језику*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле (2001). *Дијалектологија српскохрватског језика: увод и штокавско наречје*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле, Илсе Лехисте (2002). *О српскохрватским акценцима*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић (2007). *Српски језички приручник*. Београд: Београдска књига.
- Јокановић-Михајлов, Јелица (1983). Природа узлазних акцената у прогресивнијим штокавским говорима. *Српски дијалектолошки зборник*. Београд. XXIX: 295–338.
- Јокановић-Михајлов, Јелица (2007). *Акцент и интонација говора на радију и телевизији*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Клајн, Иван, Милан Шипка (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Марковић, Маја, Исидора Бјелаковић (2009а). Квантитет дугих посттоничних вокала у говору Новог Сада. У: *Говор Новог Сада. Св. 1, Фонетске особине* [Жарко Бошњаковић ур.]. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику. 141–147.
- Марковић, Маја, Исидора Бјелаковић (2009б). Квантитет наглашених вокала у говору Новог Сада. У: *Говор Новог Сада. Св. 1, Фонетске особине* [Жарко Бошњаковић ур.]. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и

лингвистику. 148–158.

Николић, М. Берислав (1968). Ка основама акцентуације севернијих млађих новоштокавских говора. *Наш језик*. Београд. XVII/1–2: 59–82.

Николић, М. Берислав (1969а). Ка основама акцентуације источнохерцеговачког дијалекта. *Наш језик*. Београд. XVII/3: 155–169.

Николић, М. Берислав (1969б). Основне дијалекатске акценатске појаве у млађим новоштокавским говорима. *Јужнословенски филолог*. Београд. XXVIII/1–2: 189–208.

Николић, М. Берислав (1972). Говор села Горобиља. *Српски дијалектолошки зборник*. Београд. XIX: 619–746.

Павловић, М. Радослав (1982). Облици деклинације и коњугације у говору Раче Крагујевачке. *Српски дијалектолошки зборник*. Београд. XXVIII: 11–61.

Петровић, Драгољуб (1998). Куда су се запутили српски акценти? *Језик данас*. Нови Сад. 6: 4–8.

Петровић, Драгољуб, Снежана Гудурић. *Фонологија српског језика*. Београд – Нови Сад: САНУ, Институт за српски језик – Београдска књига – Матица српска, 2010.

Пецо, Асим (1970). Вук–Даничићеви акценатски принципи и наша стандардна прозодијска норма. *Наш језик*. Београд. XVIII/1–2: 93–102.

Пецо, Асим (1979). Неки проблеми савремене језичке културе. *Наш језик*. Београд. XXIV/1–2: 63–66.

Пецо, Асим (1991). *Акценти и дужине у српскохрватском језику*. Београд: Научна књига.

Пешикан, Митар (1969). О основама штокавске акцентуације. *Јужнословенски филолог*. Београд. XXVIII/1–2: 107–142.

Пешикан, Митар (1976). О утицају радија, телевизије и других новинарских служби на језичку културу. *Наш језик*. XXII/1–2: 69–76.

*Правопис српскохрватског књижевног језика са правописним речником* (1960). Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска. (коришћено фототипско издање из 1979. године).

*Речник српскохрватског књижевног језика* (1967–1976). Нови Сад – Загреб: Матица српска, Матица хрватска. [коришћено фототипско издање из 1982. године]

Средојевић, Дејан (2007). *Прозодијска норма у језику водитеља-спикера информативних емисија новосадских телевизијских станица*. Нови Сад [рукопис магистарског рада, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду].

Средојевић, Дејан (2009а). Акценат именица у језику водитеља-спикера новосадских телевизијских станица. Жарко Бошњаковић (ур.). *Говор Новог Сада*. Св. I, *Фонетске особине*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик

и лингвистику, 215–234.

Средојевић, Дејан (2009б). Експериментално-фонетско испитивање краткоузлазног акцента у новосадском говору – тонска компонента. Жарко Бошњаковић (ур.). *Говор Новог Сада. Св. 1, Фонетске особине*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику, 159–191.

Средојевић, Дејан (2011а). Препознавање новосадског изговора и ставови према њему. Вера Васић, Гордана Штрбац (ур.). *Говор Новог Сада. Св. 2, Морфосинтаксичке, лексичке и прагматичке особине*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику, 378–398.

Средојевић, Дејан (2011б). Експериментално-фонетско испитивање прозодијских карактеристика новосадског говора. Нови сад [рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду].

Средојевић, Дејан, Љиљана Суботић (2011). Дугоузлазни акценат у новосадском говору: фонетске карактеристике и фонолошка интерпретација. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* LIV/2: 108–133.

*Становништво. 19, Укупно и пољопривредно становништво: подаци по општинама* (2005). Београд: Републички завод за статистику Србије.

Стевановић, Михаило (1964а). Радио-телевизија и језик. *Наш језик*. Београд. XIV/2–3: 150–155.

Стевановић, Михаило (1964б). *Савремени српскохрватски језик (Граматички системи и књижевнोजезичка норма). Увод. Фонетика. Морфологија*. Београд: Научно дело.

Стокин, Маја (2009). Прозодијске особине морфолошких категорија у говору старог Новог Сада. У: *Говор Новог Сада. Св. 1, Фонетске особине* [Жарко Бошњаковић ур.]. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику. 192–214.

Тешић, М (1977). Говор Љештанског. *Српски дијалектолошки зборник*. Београд. XXII: 159–328.

Dejan Sredojević  
NON-ACCENTED LENGTHS AND THE MEDIA

Summary

Non-accented length is one of the units of the standard Serbian language prosodic system in which it has, like other proseodemes, particular functions, with the distinctive one being the most significant. The distribution of non-accented lengths is strictly defined by the Vuk-Daničić accentual norm based on the state of the East-Herzegovinian and Šumadija-Vojvodina dialects. Yet, the implementation of the norm and the norm itself fairly differ from each other, so we can say that the request to “restandardise” the norm, put forward by some normativists is justifiable. Although there have been some attempts in the past to draw the attention to the fact that the language of electronic media differs to a great extent from the prosodic rules of a standard language, the research, which was partly presented in this paper, was conducted in order to determine how much non-accented lengths are preserved in the language of certain electronic media. The results have been compared with the results of other researchers. The corpus of 4080 samples has been analysed. It was determined that non-accented lengths had been drastically reduced in all phonetic positions except on the open or closed ultima directly following the short rising accent as well as in the internal syllable following the syllable with short falling accent. Genitive and Instrumental singular of nouns ending in /-a/ and Genitive plural of nouns of all types are usually short. Certain reductions make the forms sound exactly the same as other forms of the same word so the comprehension of the message is possible only after hearing the wider sentence context.

Весна О. Марковић

# Осми псалам или удивљење божанским

UDC 783

**АПСТРАКТ:** Рад садржи превод и анализу Осмог псалма. У анализи су сагледане поетске и теолошке компоненте. Приложени су и досадашњи преводи Псалма, уз указивање на њихове међусобне разлике. Такође, наводе се и библијска места са којима је Псалам повезан.

*Кључне речи:* Псалам, Псалмопојац, Стари завет, човек, лепота, Спаситељ, Творац, творевина.

## ΨΑΛΜΟΣ 8

Κύριε, ὁ Κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστὸν τὸ ὄνομα σου ἐν πάσῃ τῇ γῇ · ὅτι  
ἐπήρθη ἡ μεγαλοπρέπειά σου ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν.  
Ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον ἕνεκα τῶν  
ἐχθρῶν σου τοῦ καταλύσαις ἐχθρόν καὶ ἐκδικητῆν.  
Ὅτι ὄψομαι τοὺς οὐρανούς, ἔργα τῶν δακτύλων σου, σελήνην καὶ  
ἀστέρας, ἃ σὺ ἐθεμελίωσας ;  
Τί ἐστὶν ἄνθρωπος, ὅτι μιμήσκη αὐτοῦ; ἢ υἱὸς ἀνθρώπου, ὅτι  
ἐπισκέπτη αὐτόν;  
Ἠλάττωσας αὐτὸν βραχύ τι πάρ' ἀγγέλους, δόξη καὶ τιμῇ  
ἐστεφάνωσας αὐτόν;  
Καὶ κατήστησας αὐτόν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου · πάντα ὑπέταξας  
ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτοῦ,  
Πρόβατα καὶ βόας ἀπάσας, ἔτι δὲ καὶ τὰ κτήνη τοῦ πεδίου,  
Τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τοὺς ἰχθύας τῆς θαλάσσης, τὰ  
διαπορευόμενα τρίβους θαλασσῶν.  
Κύριε, ὁ Κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστὸν τὸ ὄνομά σου ἐν πάσῃ τῇ γῇ!

‡

## ПСАЛАМ 8

Господе, Господе наш, чудесно ли је име Твоје по земљи свој ; јер  
 великољепије Твоје изнад небеса уздиже се!  
 Из уста деце мале и дојенчади сачини хвалу себи, непријатеља Твојих ради;  
 да би непријатеља разорио и осветника.  
 Када узрим на небеса, прстију Твојих дело; месец и звезде које постави Ти ;  
 Шта је човек, да се сећаш њега; или син човечији да га походиш?  
 Тек нешто мањим од анђела учини га, славом и чашћу овенча га.  
 И над делом руку Твојих постави га, под ноге његове (*Ти*) потчини све:  
 Овчице и волове све; к томе још и зверад пољску;  
 Птице небеске и рибе морске, што стазе морске проходе.  
 Господе, Господе наш, чудесно ли је име Твоје по земљи свој!



Цар и псалмопојац Давид, удивљен силом Творчевом и разнежен красотом творевине, поје, поред осталих и прекрасни Осми псалм. Суштина и величина Божија несагледиве су, непојамне, неизрециве људскоме разуму, али од постанка света, Божанске енергије делују на људске душе и покрећу креативне, поетске духове.

Многобожачки човек осећа присуство божанског у свему; многи пагански богови имају своје просторе у којима обитавају, делујући неопозивом вољом на човекову судбину. Зевс обитава на светлим планинским врховима; Посејдон у морским дубинама; нимфе настањују шуме, горе, пећине, воде.... Али Бог, чијем се великољепију диве Псалмопојац, није обухваћен нити једним простором : материјалним, чак ни духовним; пре би се могло рећи да Он, Несместиви и Необухватни, обухвата и смешта, Собом, сав простор. Јудејски тумачи Старог завета разлажу да је: «*Он пространство света, а није свет Његово пространство.*»<sup>1</sup> Хришћанска патристичка мисао, даље, тумачи исто; Дионисије Псеудо-Ареопагит, на пример, тврди да «*Бог не борава у простору.*»<sup>2</sup>

Док расправља о мистичним учењима Светог Григорија Ниског, описујући житија и делања великих Светих отаца Источне цркве из IV века, Георгије

1 Targum Esther 1; Midraš Tehilla 40; Berešith Rabba 68; Сепреј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд 1982, 60.

2 Pseudo-Dionysii Areopagite *Theologia Mystica* IV, PG 3, col.1040

Флоровски вели: *«Једноставност догмата претпоставља да Бог не може бити обухваћен ни именом, ни појмом, нити било каквом умном моћи, да је изнад сваког, не само човечијег, него и ангелског и надкосмичког поимања, те да је неизглаголив, неизречив и изнад сваког означавања речју – и да има једно име које служи за познање Његове сопствене природе, а то је да је Он једини изнад сваког имена.»*<sup>3</sup>

Ово, чини се, у потпуности, поетски созерцава и Псалмопојац, који се, у почетним стиховима Псалма, удивљено обраћа Творцу:

«Κύριε, ó Κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστόν τὸ ὄνομα σου ἐν πάσῃ τῇ γῇ · ὅτι ἐπλήρη ἡ μεγαλοπρέπειά σου ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν»

(„Госпoде, Госпoде наш, **чудесно** ли је име Твоје по земљи свој; **јер великољепије Твоје изнад небеса уздиже се**“.)

Како се може видети, придев «θαυμαστόν» превели смо као «**чудесно**»; док смо, за именицу «ἡ μεγαλοπρέπεια», употребили старословенизам «**великолепотије**», имајући у виду деликатне теолошке, али и поетске компоненте оваквог избора.

Погледајмо раније, високоауторитетне преводе овога псалма. У преводу Ђуре Даничића налазимо:

»Госпoде, Госпoде наш! Како је **величанствено** име Твоје по свој земљи! Подигао си **славу** своју више небеса.

У устима мале дјецe и која сисају чиниш себи хвалу насупрот непријатељима својим, да би учинио да замукне непријатељ и немирник.

Кад погледам небеса твоја, дјело прста твојих, мјесец и звијезде, које си ти поставио;

Шта је човјек, те га се опомињеш, или син човјечји, те га полазиш?

Учинио си га мало мањегa од анђела, славом и чашћу вјенчао си га;

Поставио си га господаром над дјелима руку својих, све си метнуо под ноге његове.

Овце и волове све, и дивље звјериње.

Птице небеске и рибе морске, што год иде морским путовима.

Госпoде, Госпoде наш! Како је величанствено име твоје по свој земљи!»<sup>4</sup>

3 Георгије В. Флоровски, *Источни оци IV века*, превод са руског : Дејан Ј. Лучић, Братство Светог Симеона Мироточивог 1997, 213-214.

4 *Свето писмо Старoга и Новoга заветa*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 2007, 701

У *Псалтиру* који је превео епископ Атанасије, учавамо:

»Господе, Господе наш, како је **дивно** Име Твоје по свој земљи! Јер се уздиже  
**величанственост** Твоја изнад небеса.  
 Из уста деце и одојчади начинио си (Себи) хвалу, насупротив непријатеља Твојих, да  
 сатреш непријатеља и осветника.  
 Када погледам небеса, дела прстију Твојих; месец и звезде које ти основа.  
 Шта је човек, да га се сећаш? Или син човечији, да га походиш?  
 Умањио си га замало од Анђела, славом и чашћу венчао си га.  
 И поставио си га над делима руку Твојих, све си потчинио под ноге његове;  
 Овце и све волове, а још и животиње пољске;  
 Птице небеске и рибе морске, које проходе стазе морске.  
 Господе, Господе наш, како је дивно Име Твоје.»<sup>5</sup>.



Наведени придев и именица у почетна два стиха сва три превода, чини се, достојно описују пројаву особина Онога коме се Псалмопојац обраћа, јер име Његово је : чудесно, величанствено и дивно, баш као што се: великољепије Његово, слава и величанственост издижу изнад простора.

Посмотримо трећи стих Псалма:

« Ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον ἕνεκα τῶν ἐχθρῶν σου τοῦ καταλύσαι ἐχθρόν καὶ ἐκδικητήν“.  
 ( «Из уста деце мале и дојенчади сачини хвалу себи, непријатеља Твојих ради; да би непријатеља разорио и осветника“).

Облик **κατηρτίσω** превели смо као „сачини себи“, будући да је у питању друго лице једнине индикатива медијалног аориста, а облик **καταλύσαις** , превели смо као оптатив : „да би разорио“.

Наведени стих је пророчко место Старога завета, стога што наговештава долазак Спаситеља, који и сам понавља исте речи, када као Месија и Син Божији улази у Јерусалим и исцељује хроме и слепе :

„Καὶ προσῆλθον αὐτῷ τυφλοὶ καὶ χωλοὶ ἐν τῷ ἱερῷ · καὶ ἐθεράπευσεν αὐτοὺς . Ἰδόντες δὲ οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ γραμματεῖς τὰ θαυμάσια ἃ ἐποίησε, καὶ τοὺς παῖδας

<sup>5</sup> *Псалтир са девет библијских песама*, превео: владика Атанасије (Јевтић), манастири: Хиландар, Грачаница, Цетињски, Тврдош, Братство Светог Симеона Мироточивог, 2000, стр.15

κράζοντας ἐν τῷ ἱερῷ, καὶ λέγοντας, Ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυῖδ, ἡγανάκτησαν, καὶ εἶπον αὐτῷ, Ακούεις τί οὗτοι λέγουσιν; ὁ δὲ Ἰησοῦς λέγει αὐτοῖς, Ναὶ · οὐδέποτε ἀνέγνωτε ὅτι Ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον; Καὶ καταλιπὼν αὐτοὺς ἐξῆλθεν ἔξω τῆς πόλεως εἰς Βηθανίαν, καὶ ἠὐλίσθη ἐκεῖ”.<sup>6</sup>

(“И приступише Му слепи и хроми у храму и исцели их. Видевши, пак, првосвештеници и книжевници чудеса која учини, и децу која вичу у храму и говоре: „Осана сину Давидову, расрдише се и рекоше Му: „Чујеш ли шта ови говоре?“, а Исус им каже: **„Да; не прочитасте ли никада : Из уста мале деце и одојчади сачини хвалу себи“**. И оставивши их, изиђе напоље из града у Витанију, и онамо преноћи“).<sup>7</sup>

Уистину, оваплоћење друге ипостаси Свете Тројице – Сина Божијега Исуса Христа, Његова крсна жртва и васкрсење, представљају металогичне тајне које непрестано изазивају недоумице, испитивање, или , пак, као код Псалмопојца, вапаје удивљења и сузе скрушене усхићености. Јер све што је Спаситељ благоизволео учинити, није било ради ангела, архангела нити било које друге светле наднебесне силе, већ човека ради. И шта је човек, да га таква Љубав походи? Ово питање Псалмопојац поставља у Осмоме псалму, а понавља и доцније, у трећем стиху 143. псалма:

„Τί ἐστὶν ἄνθρωπος, ὅτι μνησθήσῃ αὐτοῦ; ἢ υἱὸς ἀνθρώπου, ὅτι ἐπισκέπτη αὐτόν;“

(„Шта је човек, да се сећаш њега; или син човечији да га походиш?“)

Над овим прекрасним поетским и теолошким питањем, наднет је и апостол Павле, који, у Посланици Јеврејима, понавља шести и седми стих Осмога псалма, тумачећи величину Онога који је страдао за васцели људски род и људима се присајединио, а не ангелима.<sup>8</sup>

Завршни стихови Псалма говоре о узвишености човечијег призивања, о достојанству његове природе и славе човека као господара творевине.

„Ἠλάττωσας αὐτόν βραχύ τι παρ’ ἀγγέλους, δόξῃ καὶ τιμῇ ἐστεφάνωσας αὐτόν; Καὶ κατήστησας αὐτόν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου · πάντα ὑπέταξας ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτοῦ,

Πρόβατα καὶ βόας ἀπάσας, ἔτι δὲ καὶ τὰ κτήνη τοῦ πεδίου, Τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τοὺς ἰχθύας τῆς θαλάσσης, τὰ διαπορευόμενα τρίβους θαλασσῶν“.

(„Тек нешто мањим од анђела учини га, славом и чашћу овенча га. И над делом руку Твојих постави га, под ноге његове (Ти) потчини све

6 Κατὰ Μαθαῖον 21, 14-17

7 Мт 21, 14-17

8 Јевр 2, 6-9,16

Овчице и волове све; к томе још и зверад пољску;  
Птице небеске и рибе морске, што стазе морске проходе“.)

Круни лепоте Божијег стварања – човеку, потчињена је сва створена видљива лепота. Лепота бића људскога само је одраз Створитеља те лепоте, Онога који је човека из небића у биће увео и креирао га према „својему обличју.“<sup>9</sup> „Стварање света завршава се стварањем човека. Међутим, човек није само део света него и његов владалац или цар – зато се он уводи последњи у творевину. Бог уређује и украшава свет ради човека, уређује га као неки царски дворац.....јер он (човек) обухвата у себи све облике живота .....Кроз човека и земна стихија има удела у духовном животу, у човеку се спаја сав свет. Зато је човек и створен тако торжествено...“<sup>10</sup> Тако, „славом и чашћу овенчан“ човек, дариван бићем, а вазда, у животу земаљском, згрчен у страху пред понором небића, носи своју двострукост : каткад тегобно, уподобљен палој природи својој; каткад славно и торжествено, уподобљен Творцу као мали творац. Поезија је, можда, највиши љубавни одговор малог творца Великоме Творцу; екстатично усклицанье љубљенога бића Божанскоме еросу, баш као на почетку, и на самоме крају дивнога, Осмог псалма:

„Κύριε, ὁ Κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστὸν τὸ ὄνομά σου ἐν πάσῃ τῇ γῇ!“  
„Господе, Господе наш, чудесно ли је име Твоје по земљи свој!

## РЕЗИМЕ

Осми псалам старозаветог песника и владара Давида, садржи десет стихова и представља поетско усхићење аутора над Божанском креацијом : свом видљивом природом и човеком, као круном Божијег стварања. Античкоме принципу поимања човека као „малог света у великом“, супротстављен је хришћански принцип: „човек је велики свет у маломе свету.“ О овоме расправљају аутори који се помињу у раду : Псеудо-Дионисије Ареопагит, Свети Григорије Ниски, Георгије Флоровски....Дубока теолошка и узвишена поетска упитаност Давидова над силином Божанске љубави према човеку представљају тему Осмога псалма, а Псалам инспирацију овог рада. Поезија је, чини се, мост љубави између Бога и човека.

9 1.Мој 1,26

10 Флоровски, „Источни оци..“ 244-245.

## SUMMARY

Psalm 8 in the Old Testament by the poet and king David contains ten verses and presents a poetical amazement of the author about God's Creation: the entire visible nature and Man as the jewel in the crown of the Creation. To the ancient principle of understanding man as "a small universe in a large one", a Christian principle is opposed: "man is a large universe in a small one". This is the issue discussed by the authors mentioned in the paper: Pseudo-Dionysius the Areopagite, Saint Gregory of Nyssa, Georges Florovsky, namely. It is David's profoundly theological and divine poetical amazement at the power of God's love for man that is the theme of Psalm 8, and the Psalm is an inspiration for this work. The poetry, it seems, is the bridge of love between God and Man.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Livija Jovčić

# Harmonija u službi melodike: harmonski podtekst kao didaktičko sredstvo

UDC 784.9

## SAŽETAK

Zasnovana na postulatima akustike, harmonija kao muzičko teorijsko praktična disciplina pruža mogućnost spoznaje ogromnog bogatstva raznolikosti boja zvukova, te je kao takvu poželjno učestalije primenjivati u nastavi solfeđa, u cilju razvijanja harmonskog i unutarnjeg sluha, izoštravanja melodijskog sluha, kao i aktiviranja muzičke inteligencije. U tom smislu, primena harmonije može biti širokog spektra, a jedan od najprivlačnijih vidova jeste *instrumentalna pratnja*, namenski komponovana za potrebe nastave solfeđa. Osim didaktičkih, ovakva pratnja treba da poseduje i estetski zadovoljavajuće kriterijume, da bude stilski i žanrovski raznolika, jer će u suprotnom jedna od primarnih uloga – emotivni doživljaj muzike – izostati.

KLJUČNE REČI: harmonija, nastava solfeđa, melodika, instrumentalna pratnja, harmonski podtekst, vokaliza, didaktičko sredstvo.

Primena harmonije u nastavi solfeđa podrazumeva ne samo posedovanje znanja iz ove oblasti od strane nastavnika, već i maštovitost uobličavanja i prilagođavanja materije uzrastu učenika, kao i nastavnim sadržajima koje predmet Solfeđo obuhvata. U tom smislu, uloga klavira, kao očiglednog sredstva, od izuzetne je važnosti kako za izoštravanje melodijskog sluha i formiranja čiste intonacije, tako i za razvijanje harmonskog načina mišljenja, odnosno formiranja fonda slušnih predstava o akordima kao potencijalnim nosiocima harmonske mnogoznačnosti jedne melodije. Osim toga, instrumentalna pratnja učenicima pruža i potpuniji estetski doživljaj, te se njena primena

preporučuje u radu sa svim uzrastima, od muzičkog zabavišta do visoke škole.

Prilikom izrade instrumentalne pratnje neophodno je prethodno sagledavanje složenosti ispoljavanja harmonskog podteksta jedne melodije. Latentno ili konkretno, prisustvo harmonije u melodiji uslovljeno je prvenstveno sposobnošću opažanja i razumevanja njene lestvično – tonalne osnove. Ukoliko je stilaska osobenost melodije jasna i pregledna, a tu se prevashodno misli na melodiku baroka, klasicizma i, delimično, romantizma, ozvučavanje latentne harmonije ili njena realna konkretizacija ne bi trebalo da predstavlja veći problem. Međutim, opšte je poznata činjenica da pojava vanlestvičnih tritonusa u muzičkom toku, kao i nagomilavanje hromatskih elemenata dovodi do gubljenja tonalne afirmacije ili, u krajnjoj meri, do potpune neodređenosti – vantonalnosti. Kod hromatski prezasićene melodike, karakteristične za pozni romantizam, koja je izdvojena iz svog originalnog harmonskog konteksta, gotovo je nemoguće razumeti njen harmonski plan, odnosno, zamisliti latentnu harmoniju. Ukoliko je melodijski sadržaj „opterećeniji“ hromatikom, utoliko je melodija manje samostalna i potrebija joj je harmonska podrška kao izvesni vid pojašnjenja. Duži hromatski nizovi najčešće se ostvaruju unutar dijatonskog pokreta ili lestvičnog intervala koji je u tonalno – harmonskom smislu gotovo uvek nedvosmislen, te će njihovo opažanje i diferenciranje, a uz odgovarajuću akordsku podršku, uticati na uspešno reprodukovanje, kao u sledećem primeru (pr. 1).



**Primer 1: Diferenciranje dijatonskih i hromatskih elemenata melodije uz primenu adekvatne harmonizacije<sup>1</sup>**

Osim toga, kod modulirajućih melodija je lakše ostvarljivo predočavanje harmonske dimenzije ukoliko su one (melodije) pretežno dijatonske građe, te izostaju nejasnoće

<sup>1</sup> Svi melodijski primeri preuzeti su iz zbirke vokaliza sa instrumentalnom pratnjom “Minijature za Solfedó” autora Livije Jovčić, M&A print studio, Novi Sad, 2010. Navedeni primer preuzet je iz vokalize br. 2, str. 21.

kod uočavanja i diferenciranja lestvičnih i alteracionih tritonusa. Iako sledeći primer (pr. 2) sadrži učestale promene tonaliteta, to jest tonalna istupanja, što podrazumeva prethodnu analizu (vantonalne dominante u vidu malog durskog četvorozvuka), intoniranje celina uz jasnu, harmonski logičnu pratnju, znatno će olakšati vokalne izvođenje i doprineti tačnijoj intonaciji.

### Primer 2: Harmonizacija melodije sa učestalim tonalnim promenama <sup>2</sup>

Međutim, pojava alterovanih tonova kao nosioca odgovarajućih harmonskih funkcija (vantonalne subdominante ili dominante) uz češća modulatorna istupanja i promene tonaliteta, donosi značajnije poteškoće u opažanju i reprodukovanju melodijskog toka (pr. 3). U tim slučajevima, prethodno je potrebno odrediti tempo *harmonskog ritma* od kojeg prvenstveno zavisi diferenciranje akordskih i vanakordskih tonova. Potom je važno sagledati veće melodijske celine i, u okviru njih, uočiti harmonski nedvosmislene „pункtove“ pomoću kojih će sluh izvršiti dalji odabir potencijalnih akorada i smestiti ih pod odgovarajuća mesta u melodiji, u skladu sa harmonskim zakonitostima i osećajem za harmonski ritam.

<sup>2</sup> Ibid., vokaliza br. 3, str. 22.

Andante doloroso  $\text{♩} = 66$

### Primer 3: Harmonizacija melodije složenije latentno harmonske strukture<sup>3</sup>

Treba napomenuti i to da latentno višeznačna melodika, kao u prethodnom primeru (pr. 3) pruža više mogućih harmonskih realizacija, te nastavnik prilikom analize treba biti otvoren prema raznolikim rešenjima koje učenici mogu ponuditi.

Problem vertikalnog „ozvučavanja“ melodije izrazito akordske fakture, tzv. melodizirane harmonije, uveliko je manji, ali složenost njene konfiguracije iziskuje ne samo zavidnu vokalnu tehniku, već i sposobnost opažanja i praćenja sukcesivno „razasutih“ akordskih grupa koje se, u subjektivnoj svesti, a na osnovu rekonstruisanja „kvaziprostora“ u izvesnom psihološkom vremenskom toku, retroaktivnim putem, stapaju u kompaktna vertikalna sazvučja (pr. 4).

$\bar{a} - \bar{d} - g - c (C) - \bar{a}$

### Primer 4: Akordska melodika i njena latentna harmonija<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ibid., vokaliza br. 11, str. 38.

<sup>4</sup> Ibid., vokaliza br. 9, str. 34.

Uprkos složenosti konfiguracije primera, koja otežava reprodukovanje, konkretno ispoljavanje vertikalne dimenzije pruža nedvosmisleno sagledavanje akordske strukture. Pripremni oblici rada mogu biti raznoliki: od pojednostavljivanja „razuđene“ akordske fakture i modifikovanja u više „linearnu“ dimenziju, do realizacije akorada u harmonskom nizu (pr. 5) i njihovog zapisivanja u vidu diktata, nakon čega se melodija naknadno „izvlači“ kao produkt transformacije vertikalne dimenzije u horizontalnu. U oba slučaja, pažnja učenika se usmerava na analitičko sagledavanje promena, kako u linearnom toku pojednostavljene verzije, tako i u troglasnoj varijanti u kojoj se opažaju ne samo promene u registru, već i u položaju ili slogu akorada, kao i smeru njihovog sukcesivnog ispoljavanja.



#### Primer 5: Niz akorada u tonalitetu - troglasna verzija primera br. 4

Problem pri intoniranju mogu izazvati i melodijski primeri izuzetno „razuđene“ romantičarske melodijske konfiguracije, bogate oktavnim prelomima, latentnim dvoglasom i učestalim promenama registara. Realizovanje melodike ovog tipa takođe pretpostavlja posjedovanje vokalne tehnike i sposobnosti simultanog, harmonskog „primanja“ intervala i akorada koji se u melodiji ispoljavaju u sukcesivnom vidu. Sledeći primer (pr. 6) može se prethodno realizovati u vidu radnog diktata, gde će se, u odnosu na originalni primer, izvršiti manje registarske intervencije.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Nakon zapisa, uz razgovor sa učenicima, predlažu se mesta gde će se pri intoniranju izvršiti oktavni prelomi.

**Primer 6: Vokaliza izrazito „razuđene“ melodijske konfiguracije<sup>6</sup>**

Iako u vokalno tehničkom smislu „razlomljena“ instrumentalna melodika zahteva izvestan napor pri intoniranju, primer sadrži jasan latentni dvoglas (naznačen u analizi), a ritmički ostinato omogućava skretanje težišta sa ritmičke komponente na tonalno – lestvične probleme melodije. Pažljivom analizom i diferenciranjem melodijske akordike od linearnog ispoljavanja dve skrivene melodije, primer je moguće ne samo pismeno, već i vokalno uspešno reprodukovati. Kao jedan od pripremni oblika rada može biti zadavanje niza akorada u širokom slogu, njihovog analiziranja i zapisivanja (pr. 7). Ovako pripremljeni, učenici mogu pristupiti vokalnoj realizaciji jednoglasne varijante uz harmonsku podršku nastavnika. Na kraju, primer se izvodi uz originalnu instrumentalnu pratnju.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Livija Jovčić, op. cit., vokaliza br. 12, str. 40.

<sup>7</sup> Ibid.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

e:

13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

25. 26. 27. 28. 29.

### Primer 7: Pripremni oblik rada na vokalizzi – niz akorada u širokom slogu

U cilju osavremenjivanja nastave solfeđa, a što se manifestuje potrebom za praćenjem savremenih muzičkih tokova, javila se potreba za radom na *melodici tonalno – labilne osnove*, odnosno za upoznavanjem, opažanjem, kao i vokalnim, instrumentalnim ili pisanim reprodukovanjem primera na vantonalnoj osnovi. Iako je savremena muzika davno zašla van granica tonalno – funkcionalnog sistema, shvaćenog u tradicionalnom smislu (uzevši u obzir dodekafoniju, integralni serijalizam, punktualizam i aleatoriku), važno je naglasiti da je u *nastavi solfeđa* prisustvo vantonalne melodike ipak usko vezano za funkcionalnost, shvaćenu u širokom smislu. Naime, polazeći od zakona akustike, atonalna muzika ne postoji. Gledano sa morfološkog (fiziološkog) aspekta, organ sluha predisponiran je da reaguje u skladu sa akustičkim zakonitostima, što se manifestuje pojavom da, pri svakom percipiranju određene tonske kombinacije, vrši izvesnu hijerarhiju, rang listu tonskih vrednosti koje su uslovljene alikvotnim nizom. Imajući u vidu da muziku ne čine zasebne tonske visine, već organizovani melodijski tokovi postavljeni u izvesne intervalsko – funkcionalne odnose, može se zaključiti da rad na vantonalnoj melodici treba usmeriti ka ovom drugom, ka izvesnoj funkcionalnoj organizaciji. U praktičnom smislu, to znači da je potrebno razviti kod učenika sposobnost brzog prepo-

znavanja strukture melodije od koje zavisi koji će se način muzičkog mišljenja u datom momentu aktivirati – funkcionalni ili intervalski.

Što se tiče sadržaja primera na tonalno labilnoj osnovi namenjenih radu u oblasti Melodika, preporuka je da se u njima nalaze obrisi tonaliteta. S obzirom na to da sluh nesvesno traži latentni tonalni oslonac kao i logičku povezanost melodijskog toka sa tradicionalnim tonalno harmonskim odnosima, pojava izvesnih lestvičnih, intervalskih ili akordskih kombinacija izvan klasične tonalne organizacije nesumnjivo će, na osnovu aktiviranja harmonskog sluha, osim intervalskog načina muzičkog mišljenja, provocirati predstave i o latentno harmonskim odnosima koji gravitiraju ka odgovarajućem tonalnom centru. Dakle, bez obzira na konfiguraciju i strukturu melodijskih vantonalnih primera, od velike je važnosti da nastavnik osposobi učenike za analitičko sagledavanje njihovog sadržaja, što podrazumeva ne samo opažanje i prepoznavanje melodijske strukture pojedinih fragmenata kao *vrste*, već uočavanje i ozvučavanje njihove potencijalne vertikalne dimenzije. U tu svrhu, pri intoniranju primera ili pri radu na dikta-tu, neophodno je da nastavnik intonativno problematična mesta podrži odgovarajućom akordskom pratnjom i da, na taj način, učenicima sugeriše latentno prisustvo harmonije, shvaćene u širem smislu (pr. 8).

The image displays a musical score for 'Primer 8'. It consists of two systems of music. Each system is written for a single melodic line (treble clef) and a single accompaniment line (bass clef). The first system is in E-flat major, indicated by the key signature 'Es:'. The second system is in C major, indicated by the key signature 'c:'. The melody lines contain various intervals, including trills and slurs, while the accompaniment lines provide harmonic support with chords and single notes. The second system ends with 'itd.' indicating it continues.

**Primer 8: Akordska podrška melodije vantonalne konfiguracije<sup>8</sup>**

<sup>8</sup> Ibid., fragment vokalizacije br. 21, str. 56.

Ovako pripremljeni, učenici će bez većih teškoća intonirati vokalizu uz originalnu instrumentalnu pratnju, čak i ako harmonski podtekst bude nešto drugačiji od pripremne verzije<sup>9</sup>. Nasuprot navedenom primeru, izrazito linearna konfiguracija melodije (pr. 9) nametnuće linearan način mišljenja, te će se pažnja prvenstveno usmeriti na izvesne elemente lestvičnih struktura, a što je uslovljeno teorijskim poznavanjem njihove građe, kao i formiranim slušno – vizuelnim predstavama.

The musical score consists of five staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various melodic and harmonic elements, with several annotations above the staves:

- Staff 1:** Annotated with "celostepena lestvica" (whole-step scale) and "umanjena" (diminished). It features a sequence of notes with intervals of two and three notes.
- Staff 2:** Annotated with "lestvica" (scale), "orijentalni tetrahordi" (Oriental tetrahords), and "orijentalni t." (Oriental tetrads). It includes a measure with a sharp sign (#).
- Staff 3:** Annotated with "orijentalni t." (Oriental tetrads), "celostepena lestvica" (whole-step scale), and "p<sub>3</sub><sup>5</sup>" (perfect fifth). It includes a measure with a sharp sign (#).
- Staff 4:** Annotated with "orijentalni tetrahordi" (Oriental tetrahords), "p<sub>3</sub><sup>5</sup>" (perfect fifth), and "umanjena i." (diminished interval). It includes a measure with a sharp sign (#).
- Staff 5:** Annotated with "celostepena lestvica" (whole-step scale). It includes a measure with a sharp sign (#).

### Primer 9: Melodija izrazito linearne konfiguracije<sup>10</sup>

Nakon detaljne analize vokalizе sledi dodavanje instrumentalne pratnje kasnoromantičarskog i impresionističkog „štimunga“, čime će učenici, usled izlaganja sluha dejstvu savremenijeg vertikalnog zvuka, biti u prilici ne samo da aktiviraju melodijski sluh, već i da se istovremeno instinktivno intonativno prilagođavaju privremenim (prividnim) tonalnim centrima. Naknadnom analizom harmonske pratnje učenici izvode zaključke o sinergiji tonalnog (funktionalnog) i vantonalnog (intervalnog) načina mišljenja, čime se postiže aktiviranje logičkog mišljenja i muzičke inteligencije.<sup>11</sup>

Na osnovu svega izloženog može se konstatovati da prisustvo harmonske dimenzije u jednoglasnoj melodici ne samo da pruža izvesnu sigurnost pri vokalnom, instrumen-

9 Videti vokalizu br. 21 u prilogu.

10 Livija Jovčić, op. cit., vokaliza br. 22, str. 57.

11 Ibid.

talnom ili reprodukovanju u pisanoj formi, već omogućava i razumevanje muzičkog jezika svih stilskih orijentacija. Osim toga, sposobnost harmonskog sagledavanja linearnog toka umnogome utiče i na interpretaciju muzike, što je za instrumentalne studentske grupe od velike važnosti. Naime, kao što je za pijaniste važno na koji način će, u smislu artikulacije, agogike i tušea pristupiti izvođenju određenog dela, a s obzirom na prirodu njihovog instrumenta, tako duvačima, gudačima i solo-pevačima čistoća intonacije i umetnička izražajnost umnogome zavise od sposobnosti razumevanja harmonske podloge koju izvode. U oba slučaja, aktiviranje harmonskog načina muzičkog mišljenja doprineće kvalitetnijem izvođenju. Takođe, posedovanje sposobnosti razumevanja i ozvučavanja latentne podloge jednoglasnih melodija, kao i sposobnosti njenog konkretizovanja prilikom harmonizovanja pesama i didaktičkih melodijskih primera, od izrazitog je značaja za buduće muzičke pedagoge. Pomenute sposobnosti pružaju mogućnost formiranja logičkog muzičkog mišljenja kod učenika, a što rezultira kvalitetnom i svrsishodnom nastavom.

Na kraju treba dodati da se uloga nastave solfeđa ogleda ne samo u tome da osposobi učenike za razumevanje i reprodukovanje određenog muzičkog teksta, već i da razvije ljubav prema muzici; u tom smislu, insistiranje na bogatoj primeni harmonizacije i instrumentalne pratnje u nastavi doprineće da učenici sa većim interesovanjem i zadovoljstvom učestvuju u zajedničkom radu.

## SUMMARY

Based on postulates of acoustic, harmony as musical theoretical and practical discipline it offers the possibility of understanding the huge wealthy variety of sound colors, and as such it is preferable to be applied in the lecturing of solfeggio, with the goal of forming harmonical and inner hearing, sharpening melodic hearing as well as activating musical intelligence. In that sense, the appliance of harmony can be of a wide spectrum, and one of the most attractive forms is instrumental accompaniment composed for the purpose of solfeggio lectures. Apart from didactical, this accompaniment needs to have esthetically satisfying criteria, so as to be statistically, and genre-wise various because otherwise one of the primary roles – emotional experience – might be left out.

Arioso ♩ = 56

21.

*mp*

*mp*

*sf*

*mp*

*cresc.*

*mf*

*mf*

*cresc.*

*mf*

*mf*

*f*

*f*

*rit*

*rit*

*a tempo*

*mp*

*a tempo*

*mp*

*poco a poco*

*cresc.*

*molto*

*molto*

*a tempo*

*mp*

*p*

*pp*

*poco rall.*

Prilog: Vokaliza br. 21 iz zbirke „Minijature za solfedo“ autora Livije Jovčić



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

## Зоран Тодовић Дванаест

Дванаест портрета. Дванаест аутопортрета. На први поглед све различити људи. На друго гледање, један исти човек. Једно исто лице с другачијим изгледом. Другачија фризура. Другачији бркови. Другачије одело. С капом. С другачијом капом. Без капе. Могло би се рећи да су то потомци старозаветних племена. Могло би се рећи да су то деца једног оца. И све је то тачно.

Прошле су дуге године изолације земље, тоталне нестабилности и несхватљивих друштвених дешавања. Суровости, лицмерије, усамљеност, гордост, лажљивост...

Све претходно наведене речи могу да стану у једну: *преживљавање*. Време које сам кушао у Србији, последње деценије XX века, сигурно није усамљено на земаљском шару. Сваки је човек био веома близу већине ситуација које сам у низу речи у пређашњим реченицама, тек дотакао, у бескрајном низу пошаста.

Мислећи о томе неколико година, у тренутку када се чинило да је све прошло, реализовао сам интимни перформанс, на тераси свога атељеа. Дешавање је фотографски забележено уз асистенцију блиског пријатеља, врског уметника фотографије професора Бранимира Карановића са Факултета примењених уметности.

Пресвлачење симболички говори о свима нама. О нама који када се нађемо у деликатној ситуацији, свако на свој начин покушава да пронађе излаз. Излаз није увек тамо где га тражимо. Ми се не представљамо увек онаквима какви стварно јесмо. То је вечита игра која балансира између две мисли: *није важно како изгледа, већ шта јесте / није важно шта јесте, већ како изгледа*.

Погледајмо та лица која су налик једно другом. Ништа ту није досликано електронском четкицом тако да би изгледало лепше. Све се види, свака бора, свака бубуљица, сви трагови бријача после брзог, грубог бријања. За разлику од лица „позамљених“, за убрзани свет моде, којем су се савремени политичари максимал-

но приближили и који нас исто као и лица са модних pista гледају својим челичним погледом нежнога лица којем се мора веровати, ово су лица чији су трагови свакодневице јасно видљиви и рекло би се непроменљиви.

Ако бисмо мислили библијски, тражећи у њима колективни лик, лик заједничког претка, онда би свако носило посебно име и звало би се: Сунце које се поново рађа, Кула, Бик, Лавић, Лађа, Магарац, Кошута, Змија, Шатор, Палма, Вук или Маслина.

А можемо у њима тражити и наћи наше комшије, пријатеље, познанике. Обичне људе које срећемо сваки дан. Возача камиона који се управо вратио и спрема се да отвори конзерву пива. Озбиљно лице књижевника, спремног за пут на посебно књижевно вече. Забринутог вођу радничког синдиката, ухваћеног између две растржуће мисли, мисли захтева и мисли обећања. Рано пензионисаног службеника државних органа изашлог у своју редовну шетњу до оближњег парка. Дрвосечу на ободу града који је то што јесте и не би умео друго да буде. Спортисту у позним годинама, који иде или се враћа са тренинга као навике из младости или жељом да се младост продужи. Чиновника локалне банке док чека да да интервју за месну телевизију. Трактористу са оближње плантаже у време касних јесењих радова. Трговца из бакалнице од преко пута, који чека да му истоваре тек пристиглу робу. Рођака са села којег је изненадио објектив фотоапарата. Професора универзитета затеченог испред штанда с научном литературом необичног наслова...

Свако од њих помало завиди оном другом, мислећи да у његовом животу нешто ипак недостаје, нешто је измакло контроли.

Фотографија је овде у функцији бележнице социјалног радника, тачније, уметника који је на тренутак то постао. Наше време је доба рачунара. Уз већ раније освојену технологију изузетне оптике, добили смо чаробну кутију која се данас користи у разноразне сврхе, где примат држе примењене уметности, нарочито графички дизајн с пуном употребом фотографије. Последњих година су често по тематици и изражајности подједнако занимљиве широкој уметничкој публици. У шуми слика направљених разним дигиталним поступцима могло би се направити много подела, група, различите употребе фотографског поступка.

У време када се рађала потреба да и сам искористим фото-медиј, у сопственом уметничком изразу, био сам сведок како путем штампаног и електронског медија фотографију користе у политичке, пропагандне сврхе. И није ту било много разлике са које стране би била пласирана информација. И једни и други су за своје налогодавце припремали и објављивали, понекад преузимали и у различитом контексту приказивали исти снимак. Неки су препознали снимке истог масакра, објављеног у медијима супротстављених страна, с потписима који би указивали да су починиоци: *они други*. Сетимо се и изјаве како је рушење, а следствено томе

и снимци рушења њујоршких кула близнакиња, савршено уметничко дело, ремек-дело данашњице... Мислећи о свему томе, налазећи се у свему томе, питао сам се, а питам се и сада – *куд плови овај брод?*

Отуда је можда дошао примарни подстицај за креирање кратког интимног перформанса, чији је коначни исказ видљив у серији фотографија која, представљајући једно исто лице, заправо позива на размишљање ко смо сви ми у различитим ситуацијама и колико је пресвлачења потребно да бисмо преживели? Али, за оне који мисле да то не раде, остаје питање да преиспитају сопствену савест и без тражења оправдања за своје поступке најпре пронађу сва своја лица у једном лицу. Неспремношћу да погледамо у дубину свога погледа, онемогућавамо себе да духовно растемо и будемо спремни да, помажући себи, унапредимо и своје окружење.

Весна Крчмар

Од животног документа до драме на  
примеру стваралачке радионице  
Душана Ковачевића

UDC 821.163, 41-2, 09 Kovačević D.

Нажалост, у овој средини и на Балкану, ма кол'ко дара за апсурд имали, немогуће је смислити нешто што се неће догодити. Чим укључите дневник, ви видите да вас је стварност потукла до колена.

*Душан Ковачевић/ Мисли, НИИ, 12. јул 2012. бр. 3211, 6*

За тему од животног документа до драме, одабрала сам нашег најплоднијег драмског писца Душана Ковачевића<sup>1</sup> и једно од његових последњих драмских остварења – *Генералну пробу самоубиства*.

*Књижевна радионица Душана Ковачевића*

Познато је, према интервјуима Душана Ковачевића из осамдесетих година да његово писање драма почиње у самоодбрани. Писањем се брани од осећања мучнине, гађења и револта које у животу, готово увек осећа због “најмање десет појава, ствари, људи, њиховог понашања и мишљења”. То су теме које га опседају и он их се ослобађа тако што их претвара у смешне приче.

– То ослобођење почиње када на неку од мојих опсесивних тема измислим, прочитам или чујем добру причу. Али – упозорава аутор – не смем ни да помислим да пишем пре него што изузетно прецизно одредим о чему се у будућој дра-

<sup>1</sup> Душан Ковачевић је рођен 12. јула 1948. у Мрђеновцу поред Шапца. Основну школу је завршио у Шапцу, а гимназију у Новом Саду 1968. Академију за позориште, филм, радио и телевизију је студирао у Београду; дипломирао је на Одсеку драматургије 1973. године. Од 1973. године је члан Удружења књижевника Србије. Од 1973. до 1978. године ради као драматург за Драмски програм ТВ Београд. Од 1986. до 1988. године био је доцент на Факултету драмских уметности у Београду. У периоду од 1998. до 2005. године је директор Звездара театра у Београду. У току 2005. био је амбасадор СЦГ у Португалији. Октобра 2000. године изабран је за дописног члана САНУ.

ми ради. Зато пролази једно, прилично дуго време, док тешем и глачам ту моју причу, све док у глави не буде толико јасна да у свом најдужем облику може да стане у једну једину реченицу<sup>2</sup>.

Тако је било и са његовим најбољим драмским делом *Свети Георгије убија аждаху*.

Ту пресудну “реченицу која драму значи” извајао је уместо писца његов деда Цветко, не слутећи, наравно, да ће се око ње исплести драма *Свети Георгије убија аждаху*. Као и обично старац се вратио у своје младићко доба, када је, на жалост, земља дрхтала од аустријских топова. После те прве реченице, следи реконструкција целог догађаја. Затим је аутор прочитао 20 књига које говоре о времену од Церске битке до Сарајевског атентата, када се дешава драма. Требало је да проникне у комплексна осећања обичног човека тога времена који таман што је оставио пушку из балканског рата и прихватио рало – ако није у међувремену обогатељан – чује за Фердинандово убиство, знајући да је то почетак новог рата.

Како и са које стране да “нападне” ту причу, поводом писања драме *Свети Георгије убија аждаху*, то размишљање је трајало пуне четири године.

Душан Ковачевић више воли да бунт човека против рата и злочина прикаже интимном причом о томе како зло пређе преко живота појединца, а не «плакатским» полусатним читањем имена жртава рата<sup>3</sup>.

### *Најизвођенији српски драмски писац*

Интензивним доживљајем света око себе и транспоновањем доживљеног у драмски израз, Душан Ковачевић временом постаје најизвођенији драмски писац. Извођенији је и од Бранислава Нушића (за живота), нашег најпопуларнијег српског комедиографа. Импресивна је његова библиографија, па зато ваља кренути од театрографских података.

Драме: *Маратонци трче почасни круг*, *Радован Трећи* (1973), *Шта је то у људском бићу што га води према пићу* (1976), *Пролеће у јануару*, *Свемирски змај* (дело за децу у стиху) (1977), *Лимунација на селу* (1978), *Сабирни центар* (1982), *Балкански шпијун* (1983), *Свети Георгије убија аждаху* (1986), *Клаустрофобична комедија* (1987), *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Лари Томпсон – трагедија једне младости* (1996), *Контејнер са пет звездица* (1999), *Доктор Шустер* (2001), *Генерална проба самоубиства* (2008), *Живот у тесним ципелама* (2011), *Кумови* (2012).

2 Владан Славковић, *Књижевна радионица Душана Ковачевића / Озбиљно лице у фрабрици*, *Свет*, бр. 94, Београд, 27. новембар – 10. децембар 1985.

3 Весна Рогановић, *Десет живота на Балкану*, *Политика*, 28. мај 2012.

Режирао је у Звездара театру, као прва извођења, своје позоришне комаде: *Клаустрофобична комедија*, *Професионалац*, *Урнебесна трагедија*, *Лари Томпсон – трагедија једне младости*, *Контејнер са пет звездица*, *Доктор Шустер*, *Генерална проба самоубиства*, *Живот у тесним ципелама* и није због болести завршио *Ќумове*.

Драме Душана Ковачевића играју се у позориштима у источној и западној Европи, Великој Британији, САД, Канади, Ирану, Новом Зеланду. Само у београдским позориштима одиграно је преко 2500 представа његових драма које је погледало више од милион и по гледалаца. Све његове драме рађене за позориште емитоване су по неколико пута на телевизији, као снимци позоришних представа или као представе адаптиране за телевизију.

Филмска сценарија: *Бештије* (1976, режија Ж. Николић), *Посебан третман* (1978, режија Г. Паскаљевић), *Ко то тамо пева* (1980, режија С. Шијан), *Маратонци трче почасни круг* (1981, режија С. Шијан), *Балкански шпијун* (1984, режија Д. Ковачевић и Б. Николић), *Сабирни центар* (1990, режија Г. Марковић), *Подземље* (1995, режија Е. Кустурица), *Урнебесна трагедија* (1995, режија Г. Марковић) и *Професионалац* (2003, режија Д. Ковачевић).

За телевизију је написао ТВ драме: *Повратак лопова* (1974), *Двособна кафана* (1975), *Звездана прашина* (1976);

ТВ серије: *Чардак и на небу и на земљи*, у 13 епизода (1976), *Била једном једна земља*, у 6 епизода (1995)

Написао је радио драме: *828 километара северно од прве вароши* (1970) и *Био човек* (1970).

Драме су му преведене на: немачки, енглески, француски, италијански, руски, чешки, словачки, грчки, пољски, македонски, шведски, фински, мађарски, румунски, бугарски, кинески, словеначки, персијски, турски, каталонски, шпански.

Душан Ковачевић је награђен многим професионалним, позоришним и филмским наградама у земљи: између осталих то су: четири Стеријине награде и Стеријина награда града Вршца за најбољу комедију, две Награде “Бранко Топић”, Награда “Јоаким Вујић”, награда “Милош Црњански”, Награда “Марин Држић”, Октобарска награда града Београда, две Златне арене, Награда “Вјекослав Афрић”, “Стјепан Митров Љубиша”, Град театар Будве и друге.

Добитник је многих међународних награда: два Гран Прија за сценарио филмова *Балкански шпијун* и *Професионалац* на Филмском фестивалу у Монтреалу.

Сценарио за *Професионалца* је био номинован међу шест најбољих европских сценарија за 2003. од стране Европске филмске академије у Берлину.

Филм *Ко то тамо пева* проглашен је за најбољи филм југословенске кинематографије настао од 1945. до 1995.

Књиге са драмама Душана Ковачевића објављене су у многим издањима у нашој земљи као и у иностранству, а у децембру 2004. објављен је његов роман *Меда нева блуз* и 2008. књига есеја / прича *20 српских подела*.

Драма *Свети Георгије убива аждаху* изведена је у Националном театру у Атини 1995. године као први икад изведен српски комад у Грчкој. *Професионалац* је игран у 33 инострана позоришта, између осталог и у престижном париском Théâtre de la Ville, у јануару 2004. Та драма преведена је и на каталонски језик и доживела је премијеру, у априлу 2005. у Националном театру у Барселони. *Професионалац* је имао премијеру у Техерану, а *Лари Томпсон* на Новом Зеланду.

Балет *Ко то тамо пева* у Народном позоришту у Београду изведен је на основу либрета-сценарија за филм *Ко то тамо пева*. *Маратонци трче почасни круг* играни су као мјузикл у Београду и као опера у Аустрији.

У Варшави *Професионалац* је изведен у позоришту и на телевизији, као и у Паризу, у Браги у Португалу и у Фрибуру у Швајцарској, *Сабирни центар* у Шпанији...

#### *Драмски текст као предлогак позоришне представе*

Његови текстови врло брзо су освајали пут до позоришне сцене. У последњих двадесет година, када се посматра репертоар српских професионалних позоришта, најизвођеније комедије Душана Ковачевића су: *Свети Георгије убива аждаху* – 11 пута, *Сабирни центар* – 10 пута, *Маратонци трче почасни круг* – 9 пута, *Урнебесна трагедија* – 8 пута, *Клаустрофобична комедија* – 7 пута, *Лари Томпсон* – трагедија једне младости – 6 пута, *Доктор Шустер* – 4 пута итд.

Нормално је да сваки редитељ уноси дух средине и времена у дело које режира. Драмски текст увек је само предлогак за драмску представу и зато две представе никада не могу бити исте. Позориште је колективан чин кога ствара драмски писац – аутор текста, редитељ који га оживљава на сцени у сарадњи са уметничким сарадницима (сценограф, костимограф, композитор, кореограф), а сцену препушта глумачким креацијама. Наравно, све ово не постоји као уметнички чин без интеракције с публиком.

Дела Душана Ковачевића била су инспирација многим редитељима позоришним и филмским да његово дело пренесу или на позоришну сцену или на велико платно.

*Генерална проба самоубиства*

*Генерална проба самоубиства* има поднаслов «Мало горча комедија о лажи» јер говори о «механизму у који упада човек што га сви лажу обећавајући му спас».

Занимљиво је да се писац проблемом (планетарне) лажи бави још од *Сабирног центра*, јер, како каже: лаж влада од именовања наше планете; 70 % је вода, а названа је Земља. Преплитање живота и позоришта провлачи се од *Клаустрофобичне комедије*, а у две последње комедије долази посебно до изражаја. У другом делу комедије *Генерална проба...* именује глумце у драми *Самоубиства* у улоге које играју у метафизичкој комедији:

ГЛУМАЦ, у улози Самоубице и Самоубичиног Брата

ГЛУМАЦ у улогама четири Брата: Капетана и Бизнисмена, Психијатра и Адвоката

ГЛУМАЦ – РИБАР

ГЛУМИЦА – ДЕВОЈКА

ГЛАС ИЗ ТОНСКЕ КАБИНЕ

Глумац (који је играо Самоубицу, Самоубичиног брата и Глумца после прекида пробе).

Не... Нећу убити Режисера ... Нећу никога убити... Па, ово је, ипак само позориште...

(Клања се, позивајући пријатеље – Глумце да дођу и потврде његове речи, да је ово, само позориште...) <sup>4</sup>

Као и све добро скројене комедије од античких времена до данас и ова комедија Душана Ковачевића има пролог и епилог. У почетку је мајсторски описан прецизним потезом врсног прозаисте *Покушај самоубиства несрећног архитекте*:

«Дунавски мост

Огради прилази средовечан човек – између педесет и шездесет година, у сивом мантилу, помало расејаног, слућеног погледа испод округлих стакала наочара за вид... Наслања се на ограду, посматра тамну површину реке у ноћној тишини, осврће се – проверава да ли га неко гледа, скида мантил и уредно га пресавија, «слаже остављајући га поред металне ограде... Из цепова сакоа прво вади новчаник, па плави коверат, и на крају мобилни телефон... Све то пажљиво ставља на пресавијени мантил, и даље гледајући да неко не наиђе ... Кад прођу ретка кола у ово доба ноћи, усправи се, осмехне и пође корак – два, као да је застао у шетњи.

Чим аутомобил нестане, враћа се до мантила, настављајући своје самоубилач-

<sup>4</sup> *Генерална проба самоубиства*, Мало горча комедија о лажи, СКЗ, коло, књига 673, Београд 2008.

ке припреме; педантно, мирно и очигледно све раније осмишљено.

Пошто је завршио ‘технички део посла’, подиже главу и за тренутак гледа пут звезданог неба, као да посматра куда ће отићи кад оконча муке на овом свету... Скида наочаре, спушта их на мантил, па подиже десну ногу на ограду, и већ је (био) засео на метални браник, кад се непланирано нечега сетио, нечега што би било добро да уради, спушта ногу са ограде и узима телефон са мантила. Брзо добија Девојку која му је била ‘све у животу’, последње две године<sup>5</sup>.

Сам аутор о доласку несрећног архитекте на мост у намери да скочи са њега, говори као о “здравственој карти нашег времена”, јер се убрзо суочава с организованом групом људи који имају задатак да спречавају самоубиства...

Проблему самоубиства индивидуе даје шире значење, космички оквир.

*Генерална проба самоубиства*, настала седам година после *Доктора Шустера* (2001), говори о сложенем и противречном моралу и поремећеном идентитету данашњег човека и нашег друштва, оптерећених неизвесношћу и различитим изазовима егзистенцијалног тренутка у којем постоје.

У простору савременог Београда проналази драму апсурда и гротеске у којима живи данашњи човек, из којих у основи произлазе сва његова ранија позоришна дела, у *Генералној проби самоубиства* нашу непосредну стварност аутор види као многоструко испреплетену игру различитих животних и књижевних жанрова – као драму у драми, трагедију у комедији, сатиру у гротески, фарсу у трагедији. Та драма је симболична трагикомедија данашњег времена, која умноженим, добровољним или наметнутим улогама које носе њени протагонисти показује до којег степена одбрамбених механизма је принуђен да се спусти човек нашег времена и простора да би опстао у трагедији апсурда и агресије чији је беспомоћни сведок. Стога се *Генерална проба самоубиства*, по својој сложености и семантичкој дубини, може сматрати, како и сам аутор сугерише, његовом досад најбоље написаном драмом.

Настанак и ове драме пропраћен је бројним интервјуима које је аутор дао бројним медијима. Један од њих носи занимљив наслов: *Голи живот се брани смехом*<sup>6</sup> у коме Душан Ковачевић објашњава своје пориве за писање комедије, јер живимо у земљи у којој је лако скочити с моста:

– Интересовало ме је шта је то што данас, 2008, а пре седам-осам година очекивали смо да ћемо живети много боље, доводи људе у ситуацију да чине злочине према себи и другима. Нисам могао да не приметим да су самоубиства и убиства

5 Исто.

6 Радмила Радосављевић, 30. децембар 2008.

постала епидемична појава, и да су вербална обећања која су човеку данас попуњена, савети давленику – пливај, пливај док имаш снаге, док се не умориш и не удавиш. И то је, у основи, моје осећање времена у којем живимо, у којем су новине и телевизије препуне свакодневних извештаја о томе да је неко негде побио фамилију, а онај други имао зрно више у глави, или није имао никог при руци, па је пуцао у себе. Од таквих информација немате где да се сакријете.

Али, у овом комаду постоји ‘река понорница’ – да публика не би дошла у позориште и изашла лошије расположена него што је ушла, трудио сам се да напишем што је могуће бољу комедију, да се људи свему овоме насмеју на један, да тако нескромно кажем, лековит начин, и да једна врста катарзе која је својствена драми, буде катарза кроз смех...

– Проблем ‘епидемије’ наших самоубистава и убистава је нов, а у исто време и глобалан – ако не чујете да се злочин десио овде, онда чујете да је у некој школи у високо цивилизованој и богатој земљи некакав тип, очигледно душевни болесник, ушао и убио 10–20 студената, ђака, или људи који су се затекли на улици. Шта је то што поларизује људе на овој планети, и због чега је све више оних који су жељни да се свете? Да ли је то та глобална неједнакост, нехуманост у поимању правде, расподела добра, од великих идеја до хране? Зар је могуће да на планети сто или пет стотина људи влада остатком света, скривени као ђаволи, јер не могу да их видим ни у једном другом облику него као људе који су сакрили копита, репове и рогове. Ако неко дневно зарађује профит једне сиромашне земље, то је очигледан сатанизам. Код нас је сличан проблем – ако један човек зарађује дневно, у новој демократској држави, онолико колико зарађује један град годишње, шта смо ми урадили, зашто смо се борили и докле смо дошли? Ослобађање од комунизма било је наша жеља, често и борба, али се нисмо борили да добијемо феудализам и да се вратимо 200–300 година уназад. А ми сада јесмо у полуфеудалној држави...

– Сва је срећа што је у нашем менталитету, негде дубоко, укодирано осећање да ће се ‘нешто десити’, упркос свим чињеницама да је то ‘нешто’ немогуће. И, почевши од тог ирационалног осећања, као ‘трагичног оптимизма’, успели смо да преживимо чуда и страхоте, које би све остале народе сатрле, уништиле, колективно одвеле на мост. Све остале народе, осим Немаца, наравно. Смех је последња одбрана голог живота. А у исмејавању и подсмејавању самих себе и – успут, и других, били смо надалеко познати. Шала нас је одржала, њојзи – хвала.

Аутор је објаснио како је настала идеја за писање ове драме:

„Идеја за писање драме родила се из вести у новинама. То су стварне личности чије су приче измишљене. Осим тога, са зебњом пратим како се у Србији са сваки дан повећава број самоубистава. Скоро сваког дана читам да се неко убио.

За једно друштво то је знак велике несреће. Средство којим се штитим пред тим поразом што се ближи јесте комедија».

Текст је врло брзо преведен на турски и једна од првих позоришних премијера била је у Турској у режији М. Нурулах Тунцера. Урадио је и сценографију. Он је, заправо, пре режије студирао сценске уметности и предавао на Одсеку за сценске и визуелне уметности Универзитета Мимар Синан. Урадио је сценографију за више представа. Од 2006. године прешао је на режију.

Похвалне критике су изречене и за сценографију и за режију, писали су да су изванредне. Сви проблеми решени су са минималном опремом, на најогољенији начин. Исто је важило за костиме Нихал Капланги, светло Фатиха М. Хароглуа, музику Недима Јилдиза, игру Хандан Ергијдирен, анимацију Аксел Зејдан и звучне ефекте Ерсин Ашар.

Бену Јилдиримлар у представи игра Жену, Ибрахим Џан Рибара. Бора Сечкин и Серхат Мустафа Килич играју по два, три лика. Сви су били веома успешни. У таквој подели је представа била на Стеријином позорју 2009. године у Новом Саду.

Представа је оцењена као доследна, која савршено добро зна шта хоће да каже, која говори веома лепо, која је одиграна без грешке.

У Турској је истакнуто да се Ковачевић упустио у посао коме није ни близу 99% представа које испуњавају позоришта и филмова који преплављују биоскопе. *Он је кроз појединце испричао глобалне проблеме нашег доба и његове муке.*

На крају главни јунак, када се погледа, уочава да нема очију, ногу, бубрега. А у глобалном свету иста формула важи и за државе. И оне 'могу да остану' без очију, без ногу и бубрега.

Правили су паралелу са Југославијом: «Драма је обрадила свакодневни живот људи у Југославији која се распала у глобалној агресији под вођством САД; уништавање једног за другим живота људи који су у једном дану, једној ноћи изгубили своје послове, домове, супружнике, од којих су неки завршили не један већ и два факултета – попут официра који сада код нас полако бивају увучени у исти вртлог безнађа и немоћи».

*Бићеш онолико успешан колико будеш добро лагао*

У једном интервјуу Бранка Чечена и Душана Ковачевића у Wine Style, писац каже следеће:

„Време у коме живимо може се описати као 'легална отимачина' и 'легални лоповлук'. Ако један човек добро лаже, сва врата су му отворена. То стање је разлог што сам написао драму. Зато сам као поднаслов ставио 'Горка комедија лажи'. Мислим да је време у коме живимо потпуно лажно. А оно што ме интересује јесте

да ли ће лопови бити ухваћени или не...”

У судбини Срба увек су трагедија и комедија ишле једна уз другу. И из тог разлога Ковачевић углавном у свим својим драмама користи трагикомичне елементе.

У једном другом интервјуу писац је изјавио: „Не волим чисту комедију, зато што живот није такав.“

Трагикомични елементи које писац користи у суштини одсликавају стање Србије и српског народа. Хумор је нешто што је у српском начину живота; пошто су кроз историју стално ратовали, изабрали су хумор као оружје да би се одржали у животу.

Свакодневно повећање броја самобистава у Турској, за шта је један од основних узрока економска криза, чинило је ту драму блиском турском гледаоцу. У земљи у којој живимо све више се повећава број људи који се убијају због материјалних тешкоћа. Свакако да има оних који настоје да људе одговоре од самоубиства, али да ли то људима нуди другачије решење или их позива да буду део система? То је питање.

Писац као решење за то нуди „позориште“.

Речима „Никог нећу да убијем. Упркос свему, ово је ПОЗОРИШТЕ“, то покушава да каже.

Редитељ М. Нурулах Тунцер насловио је своју Реч за програм представе као */ На рубу времена*: Ова драма садржи све што је речено о човеку који стоји “на рубу времена”: љубав, мржњу, злобу, одвратност, пожуду и др. Човек који се бори са свим тим у исто време је беспомоћан пред модерношћу. Кад доспе у само средиште личности, та беспомоћност га, хтео или не хтео, одвлачи у друштвени ћорсокак и мат позицију. Као што је немогуће да се личност као целина ослободи тог циклуса, бива приморан да “губећи” плати цену. Тако, драма говори о процесу распада Југославије у безизгледној ситуацији човека који извршава самоубиство, и о болу, безизлазу, беспомоћности који су остали после тог распада. Све то наставља да стоји на “рубу времена”. Стање човека који је данас остао без руке, ноге, ока истоветно је са стањем Југославије. Кад буде касно, оно што је растурено није довољно да састави целину.

### *Потрага за светлом*

„Сцене из представе често се срећу на београдским мостовима. Около су ближни особе која жели да изврши самоубиство... Ближни чекају да ти несрећници што пре заврше, да би могли да и они наставе своје послове<sup>7</sup>.“

Писац овако наставља: „У оваквом узбурканом и болесном времену, возач ци-

7 Политика 3. маја 2009.

визитације којој кочнице не раде је прилично моћан; има енергију човека који је узео кокаин. А алкохол је препуштен јадним сиромасима, значи возачима који возе инвалидска колица. А одговорни за све несреће на земљи су грлица, крава, свиња и дрво брезе. Ако је ова 'лаж' прихваћена као истина, свет у коме живимо поновиће грешке (бруке) 20. века. Пошто ништа нисмо научили, поновићемо и разред и живот<sup>8</sup>."

Додајући да га то и „лично“ врло узнемирава, Ковачевић је објаснио да депресију у коју га доводи такво стање нације преводи у "самообрамбени систем који се зове комедија". "Није ми циљ да се релативизује трагедија, већ да се пронађе прозор у том мраку." Прича почиње с човеком који хоће да скочи с моста, али се појављује "организована банда за спасавање". Поднаслов је Мало горка комедија о лажи, јер је реч о "механизму у који упада човек што га сви лажу обећавајући му спас". Главног јунака, неуспешног самоубицу испод Панчевачког моста, уместо будућности без граница, чека нова прошлост. Ковачевић каже да је тај "мали човек" пуно очекивао, верујући обећањима да ће му се живот брзо променити, али се обећања нису остварила и нада се претворила у депресију. "Ја сам рекао мојим пријатељима с којима радим представу – хајде да направимо једну малу диверзантску групу за уништавање досаде. И ако уништимо досаду, и мрзовољност, безвољност, депресију код људи, онда смо направили велику представу."

### *Позоришна критика*

После премијере *Генералне пробе самоубиства* у Звездара театру, огласила се критика. Један од водећих позоришних критичара Мухарем Первић<sup>10</sup> бележи:

«Територија нам је већ пукла, каже писац; сада пуцају људи, комадају се, распарчавају, у деловима распродају тела!

Да, оштрине, виспренности, духа, горчине, цинизма има, али у овој комедији о лажи нема омразе. Такви смо, какви смо, нисмо нормални, али смо „своји“, откачени, блескасти, предани лажови, ујдурмаши у лажним улогама и костимима. Нико није оно за шта се издаје; нико не говори оно што мисли. Подвала на подвали, лудорија на лудорију. Једва човек да може да замисли такве будалаштине, али ето, и то је могуће, јер ми смо, е у томе и јесте питање, ко смо то ми, шта смо то ми, шта чинимо, и куда нас то води?

Оно што би могла бити тешка драма, код Душана Ковачевића је урнебесна комедија. Свако место, па и свака породица, има своје луде које говоре и изговарају,

8 *Политика*, 1. октобар 2008.

9 *Преглед*, 12. децембар 2008.

10 *Политика*, 14. децембар 2008.

чине и предузимају, читују и отелотворују оно чега се паметни стиде, што не значи да нешто слично испод жита, додуше, и сами не чине!»

Иван Меденица, позоришни кричар, театролог млађе генерације, у *Времену* пише:

*Комичка катарза*

«И, заиста, *Генерална проба самоубиства*, коју је у Звездара театру режирао сам писац, делује као неспутан, даровит, *безобзиран* и, додуше, сасвим освешћен ‘пастиш’ различитих мотива из других дела овог аутора, поготову оних из последњег периода. Компликовани заплет из жанра комедије апсурда расплиће се тако што се испоставља да је све то, заиста, била *проба*, али позоришне представе, тако да се текст затвара омиљеним и свеприсутним Ковачевићевим поступком преплитања живота и позоришта.

Али, много важнија од ових, појединачних сличности јесте она која се своди на општу *поетичку стратегију* Душана Ковачевића, а која се, с изузетком драма *Свети Георгије убија аждаху*, *Професионалац* и, евентуално, *Балкански ипијун*, јавља у свим његовим делима. Та стратегија састоји се у осмишљавању невероватних ситуација, ликова и прича у духу комедије апсурда и њој одговарајуће стилске фигуре – хиперболе – а са циљем да се изгради снажна и језгровита *комичка метафора* која би дијагностификовала најтеже болести српског друштва.

У новијим комадима Душана Ковачевића препознавао се, као проблем, несклад између тог разгранатог, сложеног, хипертрофираног и често самодовољног заплета комедије апсурда, с једне стране, и директних порука о *стању нације* у духу комада с тезом, с друге.

То је онај здрав, виталан, радостан и груб пучки театар које се, као средњовековне фарсе или сотије, не одликује естетском префињеношћу, већ снагом и заводљивошћу комичарске игре и крајње једноставном, али бритком критиком данашњице; ко од њега очекује нешто више, то ради на властиту одговорност. Ово није неко негативно одређење, јер је пучко комичко позориште позориште колико и Расин и Гете, а у мрачним и злим временима оно је успевало, некада и по цену живота глумаца, оно што нико други није смео ни да проба: да се грубо подсмехне власти и нашој немоћи пред њом. Другим речима – да створи комичку катарзу».

У осврту на укупну позоришну продукцију у 2008. години, позоришни критичар Рашко В. Јовановић, проглашава то дело најбољим остварењем:

«Премијере дела домаће драматургије нису се протекле године винуле до врхунских остварења. Изузетак представља извођење новог сценског дела Душана Ковачевића *Генерална проба самоубиства*, на сцени Звездара театра, у чијим се

уводним сценама може наслутити наговештај озбиљне социјалне драме, да би потом, све пошло према горкој и у исти мах занимљивој комедији и подсетило нас на претходна дела овог писца, посебно на његовог *Доктора Шустера*. Без обзира на то, Душан Ковачевић уме да укаже на многе апсурде нашег времена и да јонесковски духовито гради и разрешава ситуације у које вешто, обично ослањајући се на парадоксе, доводи своје јунаке. Овом приликом то је учинио у ефектно сазаном пиранделовском оквиру. Извођење протиче у знаку сценских креација уигране глумачке екипе. Посебно су се истакли Бранислав Лечић аналитичношћу и одмереношћу своје глуме и Бранислав Брстина бравурозношћу четвороструке трансформације израза. Све су то чињенице због којих се праизведба комедије *Генерална проба самоубиства* Душана Ковачевића може сматрати позоришним догађајем године»<sup>11</sup>.

#### Уместо закључка

У овој необичној комедији варирана је и модернизована тема пронађена у *Маратонцима*, прича о криминалном породичном предузећу које, уз помоћ превара и злочина, успешно послује и остварује профит. Али, за разлику од Топаловића из *Маратонаца*, који деценијама препродају исте мртвачке ковчеге, остајући у оквирима ситне фамилијарне мануфактуре, њихови блиски рођаци, јунаци комада *Генерална проба самоубиства*, три ексцентрична брата, капетан речне пловидбе, контроверзни бизнисмен и сулуди психијатар, без обзира да ли су баш то зашто се издају да јесу, умешани су у велике светске послове, у трговину људима и људским органима, онима чији су самоубилачки наум осујетили. С друге стране, модернизовање те старе теме присиљава писца да одустане од својих досадашњих преокупација, од описивања специфичности наше средине, али га наводи и да креира једну и смешну и суштаствену метонимијску слику модерног света.

После врло прецизног описа остављања личних ствари на мосту пред чин самоубиства Архитекте, писац мајсторством изванредног сценаристе укључује телефонске разговоре, доводи Девојку, Рибара, Капетана, Бизнисмена, Психијатра. Дијалози су врло одмерени, кратки, без дигресија. И када нам се учини да је све сувише суморно, трагично, вештом руком налазимо се усред позоришне пробе. Ту неочекивано настаје водвиљски заплет, јер је редитељ отишао код своје жене у породилиште, и у том тренутку, главна глумица бива шокирана чињеницом да он има жену, коју никада није поменуо у току њихове дуге интимне везе. И када помислимо да ће се догодити убиство, Глумац који је играо – Самоубицу, Самоубичиног Брата, Глумца после прекида пробе, обраћа се публици: «Не, нећу убити Режисера... Нећу никога убити... Па, ово је, ипак само - позориште ...»

11 Рашко В. Јовановић, *Година за брзи заборав*, Печат, 46, 18. јануар 2009, 58-59.

(Клања се, позивајући пријатеље – глумце да дођу, походе његове речи, да је све ово, само – позориште...)

Тиме је наш врхунски комедиограф (са предзнаком – траги) окончао своју тешку «драму човека на рубу времена», рекао нам да све није тако страшно, позориште у позоришту је идеална форма за стварање представа у којима гледалац одлази «прочишћен» после катарзе комедијске.

### Резиме

За театролошку конференцију *Формирање стваралачке индивидуалности (од вештине до креативности)* обрадила сам тему – *Од животног документа до драме на примеру стваралачке радионице Душана Ковачевића*.

Душан Ковачевић је истрајан и осећајан сведок времена и посматрач с изванредним даром запажања и препознавања суштине која се крије у детаљима. Мајстор је у драматуршком занату и прави чудотворац у сценском језику. Не пише да би се наругао и да би исмејао, већ да би опоменуо и упозорио. Његове теме нису слаби карактери и водвиљска свакодневица него идеологија која такве карактере и такву свакодневицу производи. Позориште Душана Ковачевића је само начин да се проговори одмах и гласно, али публика којој се обраћа није само она из позоришне сале већ са малог и великог екрана.

Познато је да Душан Ковачевић почиње да пише драму у самоодбрани. Брани се од осећања мучнине, гађења и револта које у животу, готово увек осећа због “најмање десет појава, ствари, људи, њиховог понашања и мишљења”. То су теме које га опседају и он их се ослобађа тако што их претвара у смешне приче.

Тај процес стваралачког преображаја из “пресног” живота у драмску форму покушала сам да посматрам једно од најбољих драмских остварења, новијег времена: *Генералну пробу самоубиства* (2008).

### Summary

For Conference *Forming of creative individuality (from skills to creativity)*, I chose the topic – *From life to drama on the example of Dusan Kovacevic's creative drama*.

Dusan Kovacevic is gritty and sensitive witness of time, and observer who can recognize the essence in the details. He is a real master in dramaturgical craft and a real wonderworker in a staged language. He doesn't write to ridiculed someone, but to reminded and warned. His topics aren't weak characters and everyday vaudeville, than ideology that produce such characters and such everyday vaudeville. Dusan Kovacevic's theatre is just a way to speak out immediately and loudly, and the audience,

to which he addresses his drama, isn't only in the theater hall, but also in front the small and big screen.

It is known that Dusan Kovacevic started writing drama in self-defense. Defend himself from feelings of nausea, disgust and indignation that he almost always feels because of "at least ten occurrences, things, people, their behavior and thinking." These are the themes that haunt him and he frees them by turning them into funny stories.

That creative process of transforming from "raw" life to dramatic form, I tried to show on one of the best dramatic works in recent times: *Rehearsal of suicide* (2008).

# Клавир и глас – испреплетени

РАЗГОВОР СА ПРОФ. ГЕОРГОМ БЕКМАНОМ

Георг Бекман (Georg Beckmann), пијаниста, предавач Универзитета за музику и извођачке уметности у Грацу боравио је у Новом Саду као гост у оквиру Средњоевропског програма размене студената и професора CEEPUS у интервалу од 2. до 7. априла 2012. Студентима Клавира и Соло певања, али и заинтересованим наставницима, одржао је радионицу оријентисану на немачку соло-песму.

Студенткиња Музикологије – Јована Голубовић је разговарала с професором Георгом Бекманом, па преносимо тај интервју.

*• Ви сте пијаниста, али сте завршили студије немачке књижевности и педагогије. Претпостављам да одатле потиче Ваше интересовање за немачку соло-песму, да је оно произашло из те везе између музике и поезије током студија. А можда су томе допринеле неке сасвим друге активности?*

–Моје посебно интересовање за соло-песму има много аспеката. Током студија клавира, поред репертоара за клавир, желео сам све више и више да изводим камерну музику. Добијао сам знатно више, радећи с инструменталистима и певачима него седећи сâм за клавиром. Нисам претерано вичан учењу репертоара напамет. Вероватно су ми потребна и три месеца да научим неку Бетовену сонату. У истом том времену могу лако да савладам педесет и више песама. Други аспект је, свакако, моје интересовање за књижевност и „језик“. А извођење песама је колико музички узбудљиво, толико и „лако“. Инспиришу вас поеме. Инспирише вас сарадња са певачем или певачицом. На крају, инспиришу вас неке од највеличанственијих икада написаних композиција.

*• Стручњак сте за соло-песме композитора Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса и Волфа. Шта Вас је посебно привукло делима тих композитора?*

–Мој циљ није да будем „стручњак“ за неког композитора. Поменуо сам Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса и Волфа као могућу окосницу мајсторске радионице у оквиру Програма CEEPUS. Готово сви композитори су компоновали соло-песме, шансоне. Мене, на пример, интересују и шансоне/мелодије Дебисија

и Фореа, песме Барбера и Бритна, као и соло-песме Ајзлера или Берга. С обзиром да је мој матерњи језик немачки, чини ми се примереним да теме мојих радионица у иностранству буду управо везане за немачку соло-песму.

• *Када наступају са пијанистима, певачи себе углавном доживљавају као солисте, чак и када су са њима равноправни партнери у дуетима у којима нема солиста и клавирске пратње. Како се, по Вашем мишљењу, може избећи та подела?*

–Покушавам да прикажем интеракцију између клавирске и вокалне деонице, с једне стране, и између певача и пијанисте, с друге стране. Клавир и глас су веома испреплетани; глас добија своје значење у односу на клавирску деоницу. Навешћу један једноставни пример: огромна је разлика, ако је једна нота у вокалној деоници терца, квинта или тоника. Када изводимо соло-песме, изводимо камерну музику, певач или певачица морају да се ослоне на пијанисту и обрнуто. Пијаниста мора дисати попут певача, он или она морају му помоћи да буде бољи – или могу да га пусте да „ишчезне“ на сцени.

• *У оквиру радионице говорили сте о значају разумевања и експериментисања са композицијским и поетским садржајем песама. Укључивање тих аспеката у извођење је изузетно значајно, али где је гранична линија између својстава извођења и стварног глумачког чина? Постоји ли таква линија уопште?*

–Не знам шта подразумевате под „стварним глумачким чином“. Под учењем, савладавањем новог комада подразумевам упознавање са њим, зближавање, како би постао „лак“ уму и телу. Да бисте били уметник или уметница, потребни су вам ум, срце, уши и читаво тело. Све што знате о композицији може бити од користи. Све што осећате у телу може бити од користи. Све што можете чути изузетно је значајно.

• *Реализовали сте бројне студијске пројекте и наступали на сцени у сарадњи са познатим и признатим певачима. Да ли су Вам сећања на неке од ових сарадњи или студијских пројеката драгоценија од осталих, и зашто, ако је тако?*

–Читаву ствар чине толико интересантном све те активности заједно: извођење са професионалцима и студентима, подучавање певача и пијаниста, настава, снимање, истраживање... Можда је размена енергије са професионалним извођачима попут Волфганга Холцмајера или Ангелике Кирхшлагер нешто (што остаје) веома евидентно у мом (телесном) сећању.

• *Активни сте као предавач у оквиру бројних радионица за певаче и пијанисте у Немачкој, Аустрији, Италији, Шпанији, Румунији и Сједињеним Америчким Државама. Како је Ваше искуство са овом врстом условно кратких размена енергије са младим музичарима који су на путу да развију властити стил? Шта је то што добијате из ових сусрета као предавач?*

–Та врста размене је увек веома интересантна и истовремено узбудљива. Пре

него што се сретнем са младим музичарима, обично немам никаквих сазнања о њима. Не знам који ће репертоар изводити нити какво је њихово претходно музичко образовање. Мој задатак је да поставим тренутну „дијагнозу“ о њиховим достигнућима. Срећемо се пред публиком, а не лицем у лице, а често говоримо и језик (обично енглески) који није наш матерњи. Покушавам да будем од помоћи и да охрабрим, ништа не наређујем – али је музички садржај главна тема мојих предавања.

• *Мајсторска радионица коју сте одржали на Академији уметности у Новом Саду добила је похвале како од учесника (ученика Средње музичке школе „Исидор Бајић“ и студената Академије уметности) тако и наставника који су је похађали. Сви су били веома задовољни. Какви су Ваши утисци? Можете ли да поредите певаче из Србије са студентима из других земаља у којима сте радили?*

–Био сам изненађен и почаствован због великог интересовања студената и наставника за учешће у радионици и похађање часова који су толико дуго трајали. Неки од њих били су присутни свих пет дана сва три часа!

Часови су се одвијали опуштено, у заиста пријатној атмосфери. Сви су били пријатељски настројени и отворени за нова сазнања. На вашој Академији има дивних гласова и музичара, изузетних певача и пијаниста. Често је разлика између певача из различитих земаља условљена њиховим матерњим језиком. Производња гласова и артикулација у различитим језицима веома директно утичу на начин певања. Ово увек морате имати у виду када радите са певачима.

Превела са енглеског Кристина Ковач

# Важни догађаји школске 2011/2012. године на Академији уметности у Новом Саду

**Октобар 2011.**

*Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са Европском перспективом - InMuSWB (2011 - 2014)*

**Темпус пројекат**

Академија уметности је у октобру 2011. године започела имплементацију тро-годишњег пројекта у оквиру *Темпус програма* (IV позив) под називом „Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са Европском перспективом“ (Introducing Interdisciplinarity in Music Studies in the Western Balkans in Line with European Perspective – InMuSWB, који се води под акронимом InMusWB), чији координатор је Факултет музичке уметности, односно Универзитет уметности у Београду. Осим Академије уметности, односно Универзитета у Новом Саду, као партнера, пројекат броји укупно 18 институција које долазе из више земаља (Србија, Косово под резолуцијом СБ УН 1244/99, Босна и Херцеговина, Аустрија, Чешка, Литванија, Холандија, Словенија и Шведска), како високошколских образовних установа, тако и других организација из домена културе и музичке уметности. У фокусу пројекта је високо образовање у области музике са развојем интердисциплинарног приступа као приоритетом.

Текућим реформама у високом образовању у земљама Западног Балкана првенствено је обухваћена модернизација студијских програма у складу с најновијим трендовима Европске уније. Шири циљ је допринос реорганизацији музичког високог образовања у региону Западног Балкана, у складу с актуелним трендовима

Европске уније.

Академија уметности у овом пројекту реализоваће неколико активности:

- Унапређење постојећих студијских програма Музикологија и Етномузикологија (мастер академске студије);
- Обука наставника (у виду програма целоживотног учења тј. LLL курсева);
- Штампање и објављивање књига и приручника;
- Имплементација ревидираних студијских програма и упис нове генерације студената;
- Организовање састанака и сусрета у оквиру пројекта;
- Формирање алумни базе и њена активација на веб-сајту Академије уметности.

Координатор пројекта на Академији уметности је др Ира Проданов Крајишник, ванредна професорка.

***Испитна представа студената и студенткиња III године основних студија глуме у класи професора Љубослава Мајере – премијера и два извођења***

**Антон Павлович Чехов – Галеб**

Од самог почетка школске 2011/2012. године (3. октобра) започеле су припреме за представу *Галеб* Антона Павловича Чехова у извођењу студената и студенткиња III године основних студија Глуме, у класи професора Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића. Та представа је премијерно изведена у Мултимедијалном центру Академије уметности дана 15. октобра (прва реприза 16. октобра). Изведена је и у оквиру манифестације „Нит сребрна“, којом је у виду позоришног викенда обележен јубилеј – 60 година живота Љубослава Мајере, од 3. до 6. новембра 2011. године, у Бачком Петровцу (Позориште ВХВ, 6. новембра).

Антон Павлович Чехов

***Галеб***

*Адаптација, прерада, обрада* – Љубослав Мајера, редовни професор

*Режија* – Љубослав Мајера

*Асистент редитеља* – Предраг Момчиловић, сарадник

*Избор сценске музике* – Љубослав Мајера

*Музичко извођење (на сцени)* – Весна Гарабантин, виолончело

*Мајстор светла* – Никола Маринков

*Глумачка подела:*

*Ирина Николајевна Аркадина* – Александра Белошевић, Александра Пејић

*Константин Гаврилович Трепљев* – Урош Младеновић

*Петар Николајевич Сорин* – Никола Шурбановић

*Нина Михајловна Заречна – Уна Ђелошевић, Николина Спасић  
Иља Афанасијевић Шамрајев – Владимир Максимовић  
Полина Андрејевна – Александра Белошевић, Кристина Јевтовић  
Маша – Татјана Матеша  
Борис Алексејевич Тригорин – Угљеша Спасојевић  
Јевгеније Сергејевич Дорн – Предраг Момчиловић, к.г.  
Семјон Семјонович Медведенко – Милан Новаковић*

***Гостовање и концерти Европског студентског камерног оркестра  
(Нови Сад, 16 – 22. октобар)***

Европски студентски камерни оркестар је формиран у оквиру пројекта *Шире учешће на путу за чланство* који реализује Европска асоцијација конзерваторијума и музичких академија/факултета (АЕС) са седиштем у Утрехту (Холандија), уз финансијску подршку Шведске агенције за међународни развој и сарадњу (Sida) и сарадњу са Краљевским музичким колеџом у Стокхолму (Шведска). Циљ пројекта је усаглашавање образовне делатности пет музичких факултета Западног Балкана, из Босне и Херцеговине, Црне Горе, Републике Српске и Србије са сличним високошколским установама из ЕУ. Академија уметности је била домаћин оркестру у припремном периоду од 16. до 22. октобра. Чланови Европског студентског камерног оркестра били су студенти из 17 земаља Европске уније и Западног Балкана. Академију уметности је представљао Милан Миланов, студент контрабаса у класи проф. Ивице Марушевића. Концерт мајстор је био виолиниста Пјер Амојал (Швајцарска). Одржана је серија концерата: Нови Сад (Синагога) 22. октобар, Београд 23. октобар, Бања Лука 25. октобар и Сарајево 27. октобар 2011. године. Концерт у Новом Саду су подржали Аутономна Покрајина Војводина, Град Нови Сад и Музичка омладина Новог Сада.

***Учешће студената и студенткиња III године глуме у оквиру Међународног пројекта уметничких школа ARTORIUM у Банској Бистрици, Словачка (Факултет драмских уметности, 20 – 23. октобар)***

Овогодишњи Међународни пројекат уметничких школа под називом *Artorium*, у организацији Факултета драмских уметности Академије уметности у Банској Бистрици, обухватио је студентске представе, филмске пројекције, радионице, концерте и перформанс. Академију уметности у Новом Саду представљали су студенти III године основних студија глуме на српском језику, у класи проф. Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића, који су последње фестивалске вечери (23. октобар) извели представу *Галеб* А. П. Чехова.

У пројекту су још учествовали студенти Позоришног факултета Академије

извођачких уметности у Прагу (Чешка Република), Школе драмских уметности „Паоло Граси“ у Милану (Италија) као и студенти домаћина.

***Потписивање Споразума о сарадњи с Уметничком академијом Свеучилишта Ј. Ј. Штросмајер у Осијеку (Уметничка академија у Осијеку, 24. октобар)***

Деканица Уметничке академије у Осијеку проф. др Хелена Саблић Томић и декан Академије уметности у Новом Саду проф. Зоран Тодовић потписали су Споразум о сарадњи између Уметничке академије у Осијеку и Академије уметности у Новом Саду, који је проистекао из Писма о намерама потписаног у марту 2009. године. Од тада се сарадња између две уметничке високообразовне установе развијала и проширивала, обухватајући размену наставног особља, публикација, педагошких, уметничких и научно-истраживачких радова, учешће студената на студентским фестивалима у Новом Саду и Осијеку, елаборацију заједничких пројеката.

**Новембар 2011.**

***Пројекат Слика (СКЦ – Фабрика Нови Сад, 15 – 23. новембар)***

Пројекат *Слика* покренут је 2011. године у тежњи да асимилира и представи различито позиционирање слике и сликарства, генерацијске промене, као и нестандартне и нетипичне системе тумачења слике у савременој уметничкој пракси. Пројекат *Слика*, реализован у 2011. години у Студентском културном центру – Фабрика Нови Сад, обухватио је изложбу аутора професора и сарадника Катедре за сликарство Академије уметности у Новом Саду. Изложба је остварила велики успех. Помоћ и подршка Градске управе за културу Новог Сада значајно је допринела квалитету и реализацији овог пројекта.

Аутори пројекта – Драган Матић, ванредни професор, и Горан Деспотовски, доцент, планирају наставак пројекта у 2012. години.

***VI студентски арт фестивал СТАРТФЕСТ (22 – 24. новембар)***

У средишту овогодишњег фестивала била је фотографска радионица која је подразумевала спајање нових фотографских технологија (дигитални негатив) и старе технике из XIX века, мокри колодијумски процес. Рад у оквиру радионице водили су Миша Кескеновић и Угљеша Дапчевић из Београда, а одржано је и предавање Борута Петерлина, фотографа из Словеније. Фестивал се завршио изложбом радова насталих на радионици. Фестивал је подржао Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

***Учесће у кампањи „16 дана активизма против насиља над женама“ и проглашење награђеног плаката на тему борбе против насиља над женама у организацији Завода за равноправност полова (Скупштина АПВ, Клуб посланика, 25. новембар)***

Завод за равноправност полова обележио је Кампању 16 дана активизма против насиља над женама завршном изложбом *Плакатима против насиља над женама* у Новом Саду, у Улици Краља Александра, у пешачкој зони у периоду од 25. новембра до 10. децембра 2011. Аутори плаката били су студенти и студенткиње Академије уметности у Новом Саду.

На почетку Кампање ауторима најуспешнијих плаката, по избору посетилаца изложбе, у 6 општина и градова у Војводини додељене су награде.

Кампања *Шеснаест дана активизма против насиља над женама* је међународна кампања која се од 1991. обележава широм света како би се различитим активностима на локалном, националном и глобалном нивоу указало на проблем насиља над женама као најраспрострањенијем виду кршења људских права. Поводом Међународне кампање Завод за равноправност полова је уз подршку канцеларије Покрајинског омбудсмана на њену двадесетогодишњицу, у децембру 2010. године, позвао студенткиње и студенте Академије уметности у Новом Саду и Филозофског факултета са Одсека за медијске студије, да се укључе у кампању и у форми плаката односно медијског производа изразе своје идеје и поруке о неопходности борбе против родно заснованог насиља. Резултат конкурса је 19 плаката и 6 радијских пакета.

***Фестивал “Франц Лист” – прослава 200-годишњице рођења Франца Листа (Академија уметности, 25 – 27. новембар)***

Фестивал “Франц Лист” обухватио је изложбу плаката о животу и делу овог композитора у поставци Амбасаде Републике Мађарске у Србији, коју је отворио Њ.е. Оскар Никовић, амбасадор Мађарске у Србији; концерт Кемала Гекића, бившег студента и професора Академије уметности, који је одржан у Синагоги, затим мајсторски курс клавира под вођством Кемала Гекића, као и завршно вече на ком су Листова дела изводили студенти клавира Академије уметности. У оквиру фестивала предавања на тему Листових дела одржали су проф. др Драгољуб Катунанц и доц. мр Милан Миладиновић.

Суорганизатор фестивала била је Музичка омладина Новог Сада. Фестивал је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

***Мајсторски курсеви виолине и гитаре  
(Академија уметности, 24 – 26. новембар)***

У новембру 2011. године Академија уметности имала је задовољство да угости двојицу музичара и педагога који су одржали мајсторски курс виолине и гитаре. Мајсторски курс виолине одржао је виолиниста Кес Хилсман (Kees Hülsmann), професор на Краљевском конзерваторијуму у Хагу, а курс гитаре гитариста Жан-Марк Звеленројтер (Jean-Marc Zvellenreuther), професор на Конзерваторијуму у Паризу.

Мајсторски курсеви су реализовани уз финансијску подршку Шведске агенције за међународни развој и сарадњу (Sida), у сарадњи са Европском асоцијацијом конзерваторијума и музичких академија/факултета (АЕС).

***Децембар 2011.***

***Shortz 2011 – Други међународни фестивал кратког филма и видеа***

***SHORTZ: Уметност сервирана у малим дозама***

***(Мултимедијални центар Академије уметности, 10 – 11. децембар)***

Тема Другог међународног фестивала кратког филма и видеа SHORTZ је VERTIGO или вертикални видео – вертикални филм. Водећа идеја била је да фестивал окупи ауторе који ће створити вертикалне видео радове или кратке филмове, који ће се ангажовати на формулацији филмова око једног атипичног формата који је *усправан* – *PORTRAIT ORIENTED*. Током два фестивалска дана посетиоци су могли да присуствују пројекцијама видео радова пристиглих из Јужне Кореје, Кине, Аустрије, Енглеске, Хрватске, Црне Горе и Србије.

Међународни фестивал кратког филма и видеа SHORTZ 2011 подржао је Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

***Вече посвећено Рудолфу Бручију (Синагога, 11. децембар)***

Вече посвећено Рудолфу Бручију (1917-2002), композитору, првом декану Академије уметности (1974-1978), обухватило је концерт, на коме је наступио Гудачки оркестар *Camerata Academica*. Уметнички руководиоца оркестра била је виолинисткиња Јулија Хартиг, бивша студенткиња Академије уметности, која данас живи и ради у Холандији. Јулија Хартиг је на концерту извела и дело *Гусларска за виолину соло*, које је Рудолф Бручи компоновао за њу и посветио јој га 1992. године. Осим две Бручијеве композиције, на концерту су изведена и дела Арнолда Шенберга и Беле Бартока.

Оркестром је дириговала Жељка Милановић, а као солиста на кларинету је наступио Кристијан Борош.

Реализацију концерта подржао је Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

***Путовања у троуглу (у сарадњи са Француским институтом, отварање изложбе: 14. децембар)***

Једна од три идентичне синхронизоване изложбе која је настала као резултат партнерства започетог пројектом *Путовања у троуглу* између три уметничке високообразовне установе: Академије уметности у Новом Саду, Чунг-Анг Универзитета у Сеулу, Кореја, и Високе школе декоративних уметности у Стразбуру, Француска. Тема *Објекти за различита времена на Земљи* подразумевала је коришћење различитих материјала, форми и техника, а радови настали на овом пројекту су били прилагођени путовању и постављању на даљину. Сваки рад је реализован у три примерка од којих су два послата у партнерске школе, а један задржан за изложбу *in city*. Изложба је одржана у Француском институту у Новом Саду који је био њен суорганизатор. Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

***А-Фест (16 – 20. децембар)***

Фестивал студената Департмана музичке уметности одржан је у Мултимедијалном центру Академије уметности уз учешће студената Музичке академије у Загребу, Уметничке академије у Осијеку и Музичке академије у Сарајеву. Током пет фестивалских дана на концертима су наступали студенткиње и студенти следећих студијских програма: гудачки инструменти, соло певање, дувачки инструменти, етномузикологија, клавир, харфа и гитара. Одржана су и два предавања, *Александерова техника* *вс. 'музички хаос'* Наталије Јовић и наративни концерт *У сусрет мезу* Владимира Самарџића, *цез* басисте и композитора. Фестивал су подржали Градска управа за културу Града Новог Сада и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине.

***Уметност земље / Делиблатска пешчара 2011.***

***(Мултимедијални центар, 23. децембар)***

Пројекат *Уметност земље* је замишљен као вишеслојни инклузиони процес, условљен специфичним социјалним и геоморфолошким карактеристикама регије. Овај процес подразумева пре свега рад студената и наставника у природном амбијенту, тј. практично-теоријску наставу уметности у природи, кроз специфичан начин уметничког изражавања, Ленд-арт.

Као резултат боравка и истраживања у окружењу Делиблатске пешчаре, које су предузели студенти и наставници, настала је изложба под горе наведеним називом, представљена у Мултимедијалном центру Академије уметности.

Пројекат је подржао Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

## **Јануар 2012.**

### ***Донација палица за ударачке инструменте***

Америчко предузеће „Innovative Percussion Inc“ из Нешвила, САД, донирало је Академији уметности у Новом Саду више сетова палица за ударачке инструменте у вредности од око 6.000 америчких долара. Донација је остварена на иницијативу професора ударљки Небојше Ј. Живковића.

## **Гостовање представе *Галеб* у градовима Србије**

А. П. Чехов – *Галеб*

у извођењу студената III године Глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића

- Дом културе, Чачак (24. јануар)
- Дом културе Студентски град, Београд (27. јануар)
- Позориште, Параћин (31. јануар)

## **Фебруар 2012.**

### ***Концерт***

#### ***Шуберт за све (Градска кућа у Новом Саду, 28. фебруар)***

Виолиниста Флоријан Балаж је на *Дан заљубљених* 14. фебруара 2002. године одржао први у низу солистичких концерата у новосадској Синагоги, којим је на себи својствен начин обележио и поделио са публиком емоције које се буде на тај дан. Тим концертом је започео лепу традицију која се наставила и препознаје се и данас. Од 2002. године на концертима уметник је изводио тематски различите садржаје: *Волите ли Брамса?*, *Вече Бетовена*, *У част Моцарту*, *Шпанска музика и поезија*, *Григове сонате за виолину и клавир*, *Фриц Крајслер*, *Бисери класичне музике*, *Вече Шумана*. Јубиларни – десети концерт, под називом *Шуберт за све* обухватио је дела композитора Франца Шуберта.

На концерту су, поред виолинисте Флоријана Балажа, наступили пијанисткиња Вања Прица, виолончелиста Кристоф Јан – гост из Немачке, сопран Марта Балаж и пијанисткиња Нина Аранђеловић.

## **Март 2012.**

### ***Цртежом на слику***

#### ***(Спомен-збирка Павла Бељанског, отварање изложбе: 14. март)***

Као наставак једанаестогодишње сарадње између Академије уметности и Спомен-збирке Павла Бељанског, изложба под називом *Цртежом на слику* обухватила је радове шест професора – пет аутора и једне ауторке, инспирисаних уметничким делима из колекције Павла Бељанског. Учесници пројекта *Цртежом на слику* су

били: Зоран Тодовић, Душан Тодоровић, Јован Ракићић, Љубомир Вучинић, Гордана Каљаловић и Ђорђе Одановић. Први пут, радови настали на основу дела из колекције Бељанског били су изложени у простору сталне поставке, у непосредној близини оригинала на основу којих су настали. Тиме су посетиоци изложбе имали могућност да прате и критички процењују не само уметничке токове прве половине 20. века, него и виђења наших савремених, истакнутих уметника и педагога, који су појединачно посвећени различитим уметничким дисциплинама.

Изложбу је отворио проф. др Мирослав Весковић, ректор Универзитета у Новом Саду, а поред ректора многобројним посетиоцима су се обратили и др Јасна Јованов, управница Спомен-збирке, и проф. Зоран Тодовић, декан Академије уметности.

Пројекат-изложбу *Цртежом на слику* подржао је Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

### ***Студентске представе на 15. Арт Трема фесту у Руми (Градско позориште Рума, 22 – 24. март)***

На 15. Арт Трема фесту у Руми студенти Глуме и режије Академије уметности у Новом Саду извели су укупно четири представе. Прве фестивалске вечери, након отварања, студенти друге године Глуме, у класи проф. Јасне Ђуричић, извели су представу *Чекаоница*. Последњег дана фестивал, изведене су три студентске представе у режији студената режије у класи проф. Никите Миливојевића, *Мурлин Мурло* Николаја Кољаде у режији Мие Кнежевић, *Лудило удвоје* Ежена Јонеска у режији Ламије Ал-Хасан и *Павиљони* Милене Марковић у режији Душана Мамуле.

#### ***Чекаоница***

*Режија* – Јасна Ђуричић, ванредна професорка

*Асистент редитеља* – Сања Ристић Крајнов, сарадница

*Глумачка подела:*

*Бранко Милијаш* – Иван Марковић

*Хурија Зековић* – Нина Рукавина

*Милена* – Јана Милосављевић

*Срђан Динић* – Димитрије Аранђеловић

*Несуђени војник* – Марко Васиљевић

*Кристина* – Сунчица Милановић

*Кристина Тасић* – Бојана Милановић

*Далиборка Милеуснић* – Јована Беловић

*Кекец* – Стефан Вукић

*Сузан Клеболд* – Кристина Савков

Николај Кољада

**Мурлин Мурло**

(испитна представа на предмету Режија, III година основних академских студија)

Режија – Миа Кнежевић

Глумачка подела:

Олга – Алиса Лацко

Михал – Стефан Јуанин

Алексеј – Александар Милковић

Ина – Јелена Ђулвезан

Ежен Јонеско

**Лудило удвоје**

Режија – Ламија Ал-Хасан

Светло – Саша Ђукић

Тон – Александар Младеновић

Глумачка подела:

Она – Миа Радовановић

Он – Данило Миловановић

Милена Марковић

**Павиљони**

(испитна представа на предмету Режија, III година основних академских студија)

Режија – Душан Мамула

Глумачка подела:

Кнез – Александар Милковић

Лепа – Мина Милошевић

Ђера – Миа Радовановић

Џига – Стефан Јуанин

Маџан – Данило Миловановић

Мала – Јелена Ђулвезан

Ђона – Дејан Карлечик

Добрила – Ивана Аџић

Људмила – Алиса Лацко

Лопов 1 – Милош Војновић

Лопов 2 – Дубравка Тинтор

У извештају о добитницима награда 15. *Арт Трема фест* у Руми наводи се следеће:

Представа „Павиљони“ у режији Душана Мамуле по тексту Милене Марковић, а у изведби студената четврте године Академије уметности у Новом Саду, добила је епитет најбоље представе на мартовском делу 15. Арт Трема Феста у Руми и за то добила Златну маску. Поред Златне маске, представа „Павиљони“ добила је награду и за најбољу режију пројекта у целини, а глумица Јелена Ђувезлан проглашена је за најбољу глумицу фестивала, за тумачење улоге Мале у Павиљонима. Ове године додељена је и специјална награда за глумачку бравуру Стефану Јуанину за улогу Циге у представи Павиљони. ...

Треће место и бронзану маску освојила је представа „Чекаоница“ студената глуме Академије уметности у Новом Саду у класи професора Јасне Ђуричић. Представа „Чекаоница“ је испитна представа студената друге године, урађена у документарној форми, а на основу новинских чланака, као исповести и истинитих прича анонимних људи.

### **Учешиће студената III глуме на Међународном фестивалу позоришних академија у Осијеку, Хрватска (Međunarodni festival kazališnih akademija)**

#### **Дионизијев фестивал**

**(Осијек и Ђаково, 24 – 27. март)**

На овогодишњем Међународном фестивалу позоришних академија у организацији Уметничке академије у Осијеку, који се тематски одвијао под називом *Играм до страсти*, Академију уметности у Новом Саду представљали су студенти III године Глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића. Студенти новосадске Академије су, у оквиру фестивалског програма, извели колаж етида и вежби, рађених по наставном плану и програму студија Глуме у IV и V семестру.

Програм је обухватао бројне радионице, приказивања филмова и студентске представе уз размене искустава и дружења.

На Дионизијевом фестивалу учествовало је укупно 14 академија / факултета: Факултет за позориште и телевизију из Клуја и Уметнички факултет из Сибијуа (Румунија), Приватни универзитет „Антон Брукнер“ – Драмски институт из Линца (Аустрија), Академија музичке и драмских уметности у Братислави (Словачка), Академија лепих уметности – Катедра алтернативног и луткарског позоришта у Прагу (Чешка Република), Универзитет Нортумбрија у Њукаслу и Факултет уметности, животне средине и технологије у Лидсу (Велика Британија), Уметнички факултет – Одељење драмских уметности у Истанбулу (Турска), Факултет драмских уметности у Скопљу (Македонија), Академија сценских уметности у Сарајеву (БиХ), Академије уметности у Новом Саду (Србија), Академија драмске уметности у Загребу, Уметничка академија у Сплиту и домаћин Уметничка академија у Осијеку (Хрватска).

## **5. јубиларни концерт Ансамбла удараљки Академије уметности на коме су наступили специјални гости из Словеније**

**(Студио „М“ Радио Новог Сада, 25. март)**

Концерт којим је Ансамбл удараљки Академије уметности у Новом Саду обележио петогидишњицу свог постојања, реализован је под називом Love Songs & Sex in the Kitchen. На концерту су као специјални гости наступили Толкалци АГ – Ансамбл удараљки Музичке академије у Љубљани. Та два бенда створила су необичну синергију, изводећи композиције са много бубњева, опасних ритмова и извлачењем дубина тонова маримбе на површину. За успех концерта и довођење гостију из Словеније у Нови Сад превасходно је заслужан уметнички руководиолац Ансамбла удараљки Академије уметности Небојша Ј. Живковић, ванредни професор. Остварен је трајни снимак концерта у реализацији РТВ – Радио Новог Сада.

***Отворена катедра: Александра Вребалов, композиторка***

***(Свечана сала зграде на Петроварадинској тврђави, 30. март)***

Александра Вребалов је студирала композицију на Академији уметности у Новом Саду, а потом магистрирала и докторирала у Сједињеним Америчким Државама. Написала је више од педесет музичких комада. Многобројне наруџбине укључују дела писана за Карнеги Хол, Кларис Смит центар у Мериленду, Кронос Квартет, Сан Франциско Конзерваторијум, Меркин Хол у Њујорку и Фестивал Балет у Провиденсу. Добитница је бројних награда и стипендија.

Приликом посете Новом Саду, Александра Вребалов је одржала предавање у оквиру Отворене катедре Академије уметности, у коме је студентима представила своје стваралаштво.

**Април 2012.**

***Мајсторски курс у оквиру CEEPUS програма мобилности***

***(Академија уметности, 2 – 7. април)***

У оквиру пројекта *Нове иницијативе за сарадњу у централноевропском професионалном музичком образовању*, као једног од пројеката CEEPUS програма мобилности, на Академији уметности у Новом Саду, боравио је пијаниста Георг Бекман (Georg Beckmann), предавач на Универзитету музичке и извођачких уметности у Грацу (Аустрија). Проф. Бекман је у току једнонедељног боравка одржао мајсторски курс под називом *Немачки лид за соло певаче и пијанисте (German Lied for Singers and Pianists)*, који је похађао велики број студената соло певања и студената клавира Академије уметности. С обзиром на тематику, која није код нас довољно позната и изучавана, курс је одржан на велико задо-

вољство како полазника тако и предавача.

Пројекат *Нове иницијативе за сарадњу у централноевропском професионалном музичком образовању* у оквиру СЕЕРУС програма мобилности координира Национални музички универзитет у Букурешту (Румунија). Академија уметности је укључена у пројекат од школске 2006/2007. године и до сада је реализовано неколико краћих мобилности.

***Учешиће студената Глуме и режије на 62. фестивалу професионалних позоришта у Кикинди (16 – 22. април)***

**А. П. Чехов – Галеб**

***у извођењу студената III године глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере (Кикинда, 17. април)***

**Милена Марковић – Павиљони**

***у режији Душана Мамуле и извођењу студената IV године глуме на српском језику у класи проф. Никите Миливојевића (Кикинда, 19. април)***

Студенти Глуме и режије учествују својим представама у пратећем програму Фестивала професионалних позоришта Војводине већ дуги низ година. У оквиру овогодишњег Фестивала посебну пажњу публике и критике привукла је представа *Галеб* А. П. Чехова, у извођењу студената III године глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере.

*... Трансформација је кључна реч за представу „Галеб“ Мајериних студената. Ликовна, психолошка, естетска, сви ови задаци постигнути су на нивоу правих малих ремек-дела. Уметност као лепота, лепота као смрт, тешке су теме, тешко и бреме, али ослобађајуће у односу на друштвени контекст у ком се живи. Зато, само напред!*

(И. Бурић, *Дневник*, 19. април 2012)

**Промоција књиге и предавање:**

***Лице и лик у визуелној култури***

**Аутор/предавач: Коста Богдановић**

***(Мултимедијални центар, 19. април)***

Проф. Коста Богдановић (1930 – 2012) у свом последњем предавању на Академији уметности у Новом Саду говорио је *о лицу и лику у визуелној култури*, што је уједно и назив књиге која је том приликом представљена студентима и наставницима.

У дугогодишњем уметничко-истраживачком раду своју запитаност над облицима и формама професор Богдановић је базирао на ставу да је разлика између занатлије и уметника у томе што занатлија размишља како је лакше, а уметник како је могуће. Теоријски је формулисао и засновао сопствену поетику–поетику визу-

елног. На Академији уметности у Сарајеву увео је предмет Истраживање визуелне културе (1982), а касније постдипломске студије визуелне културе на нашој установи. Оставио је незаобилазан траг студиозним истраживањима визуелне културе и објавио их у књигама *Свест о облику*, 1 и 2, *Увод у визуелну културу*, *Историја светске скулптуре*. Публикација *Лице и лик у визуелној култури* објављена је као издање Завода за уџбенике Београд (2010).

**Концерт Камерног оркестра *Camerata Academica* у свечаној сали Градске куће у Новом Саду (20. април)**

На концерту Камерног оркестра *Camerata Academica* у Градској кући су као солисти наступили следећи музичари:

- Венди Ворнер (Wendy Warner), виолончело, и Зоран Јаковчић, виола, из Сједињених Америчких Држава;
- Имре Калман, виолончело, и Марко Милетић, виолончело, из Србије.

На програму су била дела Хендла, Вивалдија, Телемана и Чајковског. За новосадску публику била је то изузетна прилика да први пут чује Венди Ворнер, једну од водећих виолончелисткиња света – победницу највећих светских такмичења и једну од најбољих ученица чувеног Мстислава Ростроповича.

Концерт је реализован у оквиру пројекта *Фузија српских, словеначких и америчких уметника кроз музику*, којим је Оркестар *Camerata Academica* померио фокус на развијање међународне сарадње као своје редовне активности и праксе у току 2013. године. Пројекат су подржали Културни центар Новог Сада и Градска управа за културу Града Новог Сада.

***Потписивање Споразума о сарадњи између Универзитета у Новом Саду и Академије уметности у Банској Бистрици и Споразума о сарадњи између Академије уметности у Новом Саду и Уметничке академије у Осијеку***  
**(Ректорат Универзитета у Новом Саду, 26. април)**

Споразум о сарадњи између Универзитета у Новом Саду и Академије уметности у Банској Бистрици потписали су ректор Универзитета у Новом Саду проф. др Мирослав Весковић и ректор Академије уметности у Банској Бистрици (Словачка) доц. Мгр.арт. Матуш Ољха, PhD. Споразум је резултат иницијативе декана Академије уметности проф. Зорана Тодовића, да се сарадња започета 2008. године, са два факултета установе у Словачкој, Факултетом драмских уметности и Факултетом ликовних уметности, кроз учешће студената на ликовним и позоришним фестивалима, како у Новом Саду тако и у Банској Бистрици, даље развија на широј правној основи. Сарадња у пољу уметности на свим степенима академских студија одвијаће се кроз заједнички педагошки, уметнички и научно-истраживач-

ки рад, као и кроз размену наставног особља, публикација, студенстких остварења, информација и искуства, те организовање студијских боравака.

Декан Академије уметности у Новом Саду проф. Зоран Тодовић и деканица Уметничке академије у Осијеку проф. др Хелена Саблић Томић потврђивањем потписа на Споразуму о сарадњи између Академије уметности у Новом Саду и Уметничке академије у Осијеку из октобра 2011. године још једном су истакли своје чврсте намере да се сарадња између две установе интензивно развија и проширује на сва поља деловања.

Потписивању Споразума о сарадњи између Универзитета у Новом Саду и Академије уметности у Банској Бистрици, као и Споразума о сарадњи између новосадске и осигејке Академије уметности присуствовали су Њ. е. Јан Варшо, амбасадор Републике Словачке у Србији, и госпођа Љерка Алајбег, генерална конзулка Републике Хрватске у Србији.

Чин потписивања споразума уприличен је у оквиру прославе обележавања 38. годишњице постојања Академије уметности у Новом Саду.

### ***Прослава Дана Академије (Мултимедијални центар, 26. април)***

Централни део обележавања 38. годишњице постојања Академије уметности у Новом Саду чинила је додела награда Фонда „Мали принц“. Оснивачи те приватне организације су госпођа Александра Веђеци Бошков и Антонио Веђеци. Почевши од 2004. године, Фонд „Мали принц“ награђује по једног студента Департмана ликовних уметности, Департмана драмских уметности и Департмана музичке уметности за постигнуте врхунске резултате у области уметности. Награда је новчана и износи 1500 евра у динарској протувредности.

Овогодишњи добитници те престижне награде су Александра Обрадовић, студенткиња мастер студија Департмана ликовних уметности, студијски програм Нови ликовни медији; Јелена Ђулвезан, студенткиња IV године основних академских студија Департмана драмских уметности, студијски програм Глума на српском језику и Милан Миланов, студент IV године основних академских студија Департмана музичке уметности, студијски програм Гудачки инструменти, модул Контрабас.

У знак захвалности свом великодушном донатору Влади Јапана, која је 2010. године Академији уметности донирала два клавира, 8 сетова чекића за сервисирање постојећих клавира и петооктавну маримбу Јамаха, декан Академије проф. Зоран Тодовић уручио је мапу графика професора Академије уметности у Новом Саду Његовој екселенцији Тошио Цунозакију, амбасадору Јапана у Србији. Свечаност је завршена звуцима дониране маримбе и удараљки на којима је Ансамбл удараљки Академије уметности у Новом Саду снажно и надахнуто извео компо-

зицију савременог јапанског композитора Минору Микија.

У част награђених студената одиграна је представа *Галеб* А. П. Чехова у режији професора Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића, у извођењу студената III године Глуме на српском језику.

### **Мај 2012.**

***Учешиће студената глуме на II Интернационалном фестивалу позоришних школа у Бекешчаби, Мађарска (Színiiskolák II. Nemzetközi Találkozója) (4 – 7. мај)***

На Интернационалном фестивалу позоришних школа у Бекешчаби учествовали су студенти III године Глуме на српском и Глуме на мађарском језику, који су у оквиру фестивала извели следеће представе:

- **П. Борнемиса – Трагедија на мађарском језику, из Софоклове *Електре***  
*III година Глуме на мађарском језику у класи проф. Ласла Шандора;*  
Петер Борнемиса  
***Трагедија на мађарском језику, из Софоклове Електре***  
*Режија – Ласло Шандор, ванредни професор*  
*Асистент редитеља – Арон Балаж*  
*Глумачка подела:*  
*Егист – Борис Куцов*  
*Парасит – Ђерђ Вираг*  
*Клитемнестра – Тимеа Леринц*  
*Електра – Емесе Нађабоњи*  
*Крисотемис – Јудит Ласло*  
*Корус – Мате Нешић, Роберт Рутонић*  
*Орест – Арнолд Пап*  
*Учитељ – Золтан Деваи*
- **А. П. Чехов – *Галеб***  
*III година Глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере.*

### ***Концерт Симфонијског оркестра Академије уметности (Синагога, 5. мај)***

Симфонијски оркестар Академије уметности у Новом Саду остварује већ низ година успешне концертне пројекте који су високо оцењени и од публике, али и од стручне критике. Програм Симфонијског оркестра је саставни део наставног програма из наставних предмета *Оркестар* и *Познавање оркестарских деоница*.

Радам у Симфонијском оркестру студенти реализују своје наставне обавезе и Академија уметности је у обавези да, сагласно наставном плану и програму, студентима омогући да своје наставне обавезе правовремено извршавају.

На концерту одржаном у летњем семестру школске 2011/2012. године, Симфонијским оркестром је дириговао Андреј Бурсаћ, а као солиста је наступио афирмисани пијаниста млађе генерације Михајло Зурковић. На програму су била дела Антоњина Дворжака и Фредерика Шопена.

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

***На предлог Фонда „Лаза Костић“ Шекспиров „Хенри Шести“ у режији проф. Никите Миливојевића изведен у Глоб позоришту у Лондону, у оквиру Културне олимпијаде (11. и 13. мај)***

На Културној олимпијади у Лондону маја 2012. учествовала је наша Академија уметности са представницима сва три департмана. Са Департмана драмских уметности учествовали су редитељ Никита Миливојевић и студенткиња Глуме Јелена Ђулвезан. Атила Капитањ са својим студентима изложио је дупли портрет *Лаза и Вил*. Милан Миладиновић (доцент) и Марина Миливојевић Милић (професор) били су учесници, (не у својству наставног особља Академије уметности), већ као представници Уметничког одбора Фонда “Лаза Костић”.

Никита Миливојевић се определио за режију ретко играног Шекспировог дела *Хенри Шести* због приче о борби за власт, у којој се због ситних интереса, сплетки, мржњи губи нешто много веће и значајније. Представа је припремило Народно позорште у Београду. У Лондону је одиграна 11. и 13. маја 2012. Београдска премијера је била 9. јуна 2012.

Део Фестивала Лондон 2012. посвећен је Шекспиру. У Глобу су обједињено под насловом *Globe to globe* – позоришта из 37 земаља изводе свих 37 Шекспирових комада на 37 језика – од корејског и кинеског до европских.

На сцени Глоб театра у 400 година постојања први пут је изведен Шекспир на српском језику. Представа *Хенри Шести* монологом је отворио Предраг Ејдус у улози Бискупа од Винчестера: Прве реченице на српском на сцени Шекспировог позоришта, први пут у историји, посебност је своје врсте. И част, и радост, и, ако хоћете, озбиљан задатак – рекао је наш велики глумац. Поред П. Ејдуса, у представи су наступили Бранислав Томашевић, Танасије Узуновић, Бранко Јеринић, Павле Јеринић, Борис Пинговић, Хаци Ненад Маричић, Миодраг Кривокапић, Небојша Кундачина, Слободан Бештић, Бојан Кривокапић и једина глумица у дванаесточланом ансамблу Јелена Ђулвезан (Јованка Орлеанка). Бора Дугић – фрула, Зоран Живковић – виолина, Слободан Продановић – хармоника. Сценографију је

припремио Борис Максимовић а костиме Марина Меденица.

“Свестрани Лаза Костић бавио се Шекспиром пола свога живота, тако да овом представом испуњавамо и његов сан” – рекла је Снежана Спасојевић, председница Фонда “Лаза Костић”. Изванредну изложбу *Позорја Лазе Костића* припремио је мр Зоран Максимовић, директор Позоришног музеја Војводине. Из фондуса Позоришног музеја Војводине, између осталог, представљене су и фотографије Лазе Костића као првог преводиоца Шекспира у Србији, као и фотографије из представе *Ричард Трећи*, изведене први пут, поводом обележавања 300 година од рођења Шекспира. Предавање *Шекспир у Србији и Лаза Костић као преводилац и критичар Шекспира* одржао је преводилац Зоран Пауновић. Британска глумица Џоана Ламли говорила *Оду Шекспиру*, коју је написао Лаза Костић и лично послао у Статфорд. У даљем плану Фонда је да британски композитор Стивен Барлоу компонује три композиције инспирисане дневником Лазе Костића, што би било једно у низу прожимања наше културе и страних врхунских уметника.

Главни продуцент манифестације Том Бирд истакао је да чињеница да се представе играју на 37 језика, не може бити баријера, јер оно што се дешава на позорници може се разумети и само на основу тога како се глумци крећу и шта носе. Том Бирд је предложио да се Шекспирова трилогија *Хенри Шести* изводи као балканска трилогија. Прву драму изводе наши глумци, другу Народно позориште из Албаније, а трећу Народно позориште из Македоније.

У октобру 2010. године Глоб позориште у Лондону понудило је Фонду „Лаза Костић“, чији је оснивач и уметничка директорка Марина Милић Апостоловић, сарадњу и учешће на фестивалу „Културна олимпијада“, (која је почела 23. априла на Шекспиров рођендан и трајала пет недеља), уочи предстојећих Олимпијских игара у Лондону. Фестивал је подразумевао извођење свих 37 Шекспирових дела на 37 језика.

Управни одбор Фонда је изабрао Никиту Миливојевића за редитеља представе и потписао сарадњу са Глоб театром и Народним позориштем. Фонд се водио чињеницом да је Миливојевић изузетно способан редитељ, пун енергије, савременог приступа, са великим искуством рада на отвореној сцени. У одлуци коме доделити овај важан ангажман, такође је било важно, што је Миливојевић професор на Академији уметности у Новом Саду, граду на чијим даскама је Шекспир први пут на Балкану, постављен на сцену, управо у преводу Лазе Костића.

Званична критика се похвално изразила. Ансамбл и представа Народног позоришта је доживела велики успех у Лондону, али и у Београду. У представи је ангажована Јелена Ђулвезан, студенткиња IV године основних студија Глуме на српском језику, у класи проф. Никите Миливојевића.

У оквиру Културне олимпијаде, уз представу *Хенри Шести*, у преводу проф.

др Зорана Пауновића, приређена је и изложба *Позорје Лазе Костића*, аутора мр Зорана Максимовића. У изложбеном простору били су и радови Атиле Капитања и његових студената са Академије уметности у Новом Саду. Атилино решење *Лаза и Вилијам* невероватно се свидео званичницима Глоб театра, те им је поклоњен један пример за архиву.

Као доцент на Академији уметности у Новом Саду, Атила Капитањ је инспирисао и своје студенте да раде на тему *Лаза-Вилијам* и тако укажу на велику заслугу Лазе Костића за познавање и постављање Шекспира на сцену код нас и на целом Балкану.

(Делови текста преузети су са веб-сајта [www.the-laza-kostic-fund.com](http://www.the-laza-kostic-fund.com).)

### ***Међународни фестивал врло кратког метра „Све је у покрету, филм такође!“ (Мултимедијални центар, 12. мај)***

Француски институт у Новом Саду и Академија уметности су у простору Академије по трећи пут организовали Фестивал врло кратког метра. Јединствен у целом свету Међународни фестивал врло кратког метра је филмски такмичарски фестивал који се симултано одржава у целом свету и окупља филмове краће од 3 минута које су реализовали било реномирани режисери, било млади неафирмисани таленти. Током 10 дана, у 15 земаља, од севера до југа, од истока према западу, 80 градова омогућило је грађанима да учествују у овом тренутку филмске солидарности.

Фестивал се труди да успостави мостове између култура и да демократизује филм тако што младим талентима из целог света омогућава да равноправно представе и истакну своја остварења у врло кратком формату, а самим тим и нискобуџетном, прилагођеном за приказивање на различитим подлогама (мобилни телефон, телевизија, филм, интернет...). Куриозитет фестивала је гласање светске публике: Новосађани су тако заједно са филмофилима осталих градова, учествовали у додели награде публике гласајући за најбољи филм у такмичарској селекцији.

### ***Пијанистички маратон у Ноћи музеја (Културни центар Новог Сада, 19. мај)***

На *Пијанистичком маратону*, одржаном у оквиру, девете по реду, Ноћи музеја, наступили су млади афирмисани музичари из Београда и Новог Сада. Уводну реч је одржао Милан Миладиновић, доцент Академије уметности, који је уједно наступио и као извођач, уз колегу Михајла Зурковића, и следеће студенте наше установе: Александра Ђермановића, студента IV године клавира у класи проф. Дориана Лељака, и Стефана Ракића, студента мастер студија клавира у класи проф.

Светлане Богино (гостујуће професорке). Факултет музичке уметности из Београда имао је три своја представника: Владимира Милошевића, Љиљану Вукелја и Милоша Михајловића. На *Маратону* су још наступили Дуо Ингмар из Новог Сада (Слободанка Стевић и Александар Глигић) и Дуо Герег из Београда (Ноеми и Енике Герег).

*Пијанистички маратон* је одржан уз подршку и у организацији Културног центра Новог Сада.

***Извођење двеју студентских представа на Позорју младих у оквиру 57. Стеријиног позорја***

**57. Стеријино позорје, 25. мај – 2. јун 2012.**

**Позорје младих, 28. мај – 1. јун 2012.**

- **А. П. Чехов – Галѐб**

*у извођењу студената III године Глуме на српском језику у класи проф. Љубослава Мајере*

*(Мултимедијални центар Академије уметности, 28. мај)*

- **П. Борнемиса – Трагедија на мађарском језику (Софокле, Електра)**

*у извођењу студената III године Глуме на мађарском језику у класи проф. Ласла Шандора*

*(Академија уметности, 28. мај)*

На овогодишњем Позорју младих учествовали су такође и студенти Факултета драмских уметности Академије уметности у Банској Бистрици (Словачка), који су извели представу *Чујеш ли, мама, мој вапај?* Војислава Савића, у режији проф. Љубослава Мајере.

Остали учесници:

НОВА академија уметности, Београд; Факултет драмских уметности, Београд; Академија уметности Београд; Академија лепих уметности Београд; Интернационални универзитет у Новом Пазару; Факултет уметности Приштина – Звечан; Академија драмских уметности Тузла (БиХ); Академија уметности Бања Лука (БиХ, Република Српска).

**Јун 2012.**

***Форум студената музикологије у оквиру Темпус пројекта „Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са Европском перспективом - InMuSWB“ (Петроварадинска тврђава, 10. јун)***

Форум студената музикологије, реализован у оквиру Темпус пројекта „Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са Европском перспективом - InMuSWB“, окупио је студенте Музикологије Факултета музичке уметности у Београду и Академије уметности у Новом Саду. У првом делу форума студенти су представили своје радове из области музикологије, док је други део био резервисан за разговоре на теме: студирати музикологију данас, развој каријере и наставак мастер и докторских студија ван матичних факултета.

Форум студената Музикологије су организовали: др Ира Проданов Крајишник, ванредна професорка, координаторка Темпус пројекта InMuSWB на Академији уметности у Новом Саду, студенти Марија Маглов и Адриан Крањчевић, као и остали студенти студијског програма Музикологија на основним академским и мастер академским студијама. Гошће форума биле су Данијела Кличковић, професорка Историје музике у Музичкој школи „Исидор Бајић“ у Новом Саду и др Љубица Илић, музиколошкиња и научни истраживач Академије уметности за школску 2012/2013. годину.

### **Shakespeare by Night**

*Испит II и III године Глуме на српском и мађарском језику из предмета*

*Невербално позориште*

*Професор: др Маријана Прпа Финк, ванредна професорка*

**(Галерија ликовне уметности спомен збирка Рајка Мамузића, 13. јун)**

*No – no – Јана Милосављевић и Стефан Вукић*

*Много вике ни око чега – Беатрис и Бенедик: Емесе Нађабоњи и Золтан Деваи*

*Богојављенска ноћ – Витез Тоби Подриглија и Андрија Маларија: Борис Куцов и Ђерђ Вираг*

*Призивање духова – Нина Рукавина и Димитрије Аранђеловић*

*Сидро – Бојана Милановић и Димитрије Аранђеловић*

*Machbeth – Machbeth и Lady Machbeth: Мате Нешић и Јудит Ласло*

*Љубав у кругу – Сунчица Милановић и Марко Васиљевић*

*Корак – Јована Беловић и Марко Васиљевић*

*Ноћна мора – Кристина Савков и Иван Марковић*

*Хамлет – Хамлет, Гертруда и Клаудије: Борис Куцов, Емесе Нађабоњи и Ђерђ Вираг*

*Тит Андроник – Лавинија: Јудит Ласло, Деметријус: Мате Нешић, Chriop: Ђерђ Вираг, Bassianus: Золтан Деваи, Тамора: Роберт Рутонић*

*Сан летње ноћи – Титанија и Вратило: Александра Белошевић и Угљеша Спасојевић*

*Ромео и Јулија* – Ромео и Јулија: Владимир Максимовић и Татјана Матеша  
*Сан летње ноћи* – Лисандер и Деметар: Николина Спасић и Кристина Јевтовић  
*Укроћена горопад* – Катарина и Петруцио: Александра Пејић и Урош Младеновић

*Отело* – Отело и Дездемона: Милан Новаковић и Уна Ђелошевић  
*Сан летње ноћи* – виле Пауцина и Грасков цвет: Александра Пејић и Николина Спасић

*Ричард III* – Ричард III и Леди Ен: Арнолд Пап и Тимеа Леринц

***Смотра испитних представа треће и четврте године глуме у Народном позоришту у Београду (17. јун)***

У оквиру *Смотре испитних представа треће и четврте године глуме* у Народном позоришту у Београду Академију уметности су представљали студенти и студенткиње III године студија глуме на српском језику, у класи проф. Љубослава Мајере. Студенти су извели испитну представу *Галеб* А. П. Чехова.

***Завршна изложба радова студената IV године Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду***

***(Галерија Матице српске, отварање изложбе: 23. јун)***

Завршна изложба радова студената IV године Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду реализована је у Галерији Матице српске. На отварању је публику поздравила госпођа Даниела Королија Црквењак, помоћница управнице Галерије Матице српске, истакнувши позитивне резултате ове вишегодишње сарадње која представља успешан спој традиционалног и савременог. Изложбу је отворио декан Академије уметности, професор Зоран Тодовић.

На отварању завршне изложбе, најуспешенијим студентима Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду, у школској 2011/2012. години, додељене су награде у следећих неколико категорија: Награда „Велики акт“ коју додељује Катедра за вајарство, за најбоље постигнуте резултате у вајању акта природне величине; Награда „Бошко Петровић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање; Награда Уметничке ливнице „Станишић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине вајање; Награда за најбољи цртеж-студију из Фонда „Миливој Николајевић“; Награда за цртеж малог формата; Годишња награда Департмана ликовних уметности за најуспешнији уметнички рад студенту IV године основних студија (по уметничким дисциплинама: цртање, сликање, вајање, графика, графичке комуникације, фотографија, нови ликовни медији); Награда „Драган Ракић“ установљена 2011. године у знак сећања на прерано преминулог професора Академије уметности

Драгана Ракића, који је водио предмет Дигитална слика и кроз рад са студентима иновирао наставни процес и оставио дубок траг, као уметник и као педагог, у укупној настави на Департману ликовних уметности.

Студенти награђени *Годишњом наградом Департмана ликовних уметности* конкуришу за Награду Фонда „Мали принц“, која се за врхунске резултате из области уметности додељује сваке школске године по једном студенту Департмана ликовних уметности, Департмана драмских уметности и Департмана музичке уметности, на Дан Академије, 22. априла.

Програм завршне изложбе:

- Галерија Матице српске – Изложба студената IV године студијских група: Сликаство, Графика, Фотографија, Графичке комуникације, Нови ликовни медији
- Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића -
- Избор цртежа студената завршне године Академије уметности Галерија за младе Мацут, СПЕНС – Изложба студената IV године студијске групе Вајарство

Програм пратећих изложби:

- Ликовни салон КЦНС – Изложба „ФотоСтартер“, Ана Петровић, Дражен Будимир, Марија Микулић Бошњак, Умјетничка академија у Осијеку, Хрватска
- Клуб Трибина младих КЦНС – Вукашин Шоћ, Симонида Јовановић, Марија Мандић, Соња Радаковић, Томислава Секулић, Слободан Стошић
- УЛУВ - Јелена Булајић студенткиња IV године Сликаства
- Галерија ИЗБА – „Bastards“ Стрет Арт уметници - студенти
- УПИДИВ – радови студената II године на предмету Архитектура
- Мали ликовни салон – Марина Милановић, студенткиња IV године Графичких комуникација
- Галерија ФКВСВ – Изложба радова студената III године Фотографије
- Пројекат „Разлике“ Студентски културни центар Нови Сад – СКЦНС *Фабрика*, Деспота Стефана 5

Пројекат су подржали страно заступништво The English Book из Београда и Градска управа за културу Града Новог Сада.

***Учешиће студената III године глуме на мађарском језику на 24. фестивалу мађарског позоришта у Кишварди, Мађарска (25 – 29. јун)***

Фестивал мађарског позоришта у Кишварди традиционално позива и приређује и посебне програме за академије/факултете драмских уметности ван гра-

ница Мађарске. Овогодишњи представници Академије уметности у Новом Саду на фестивалу били су студенти III године Глуме на мађарском језику у класи проф. Ласла Шандора. На фестивалу су извели представу *Тартиф* Молијера.

Молијер

***Тартиф***

*Режија* – Ласло Шандор, ванредни професор

*Асистент редитеља* – Арон Балаж

*Глумачка подела:*

*Госпођа Пернел* – Петронела Кермеци

*Тартиф* – Мате Нешић

*Оргон* – Ђерђ Вираг

*Елмира* – Емесе Нађабоњи

*Дамис* – Арнолд Пап

*Маријана* – Тимеа Леринц

*Валер* – Золтан Деваи

*Клеант* – Борис Куцов

*Дорина* – Јудит Ласло

*Господин Лоајал* – Роберт Рутонић

**Јул 2012.**

***Премијера дипломске представе „Животи других – писма себи“ студенаца IV године Глуме на српском језику у класи проф. Никите Миливојевића (Академија уметности, 22. јул)***

Представа *Животи других – писма себи* је настала као истраживачки пројекат, обухватајући интервјуе које су студенти направили са разним особама из свога окружења. Њихови саговорници биле су особе различитог старосног доба, професија и др. Студенти су сами бирали испитанике и смишљали питања за њих. Коначну форму представа је добила по концепту и у режији проф. Миливојевића, који је види као позив на разговор с другима, али, истовремено, и дијалог са самим собом.

**Август 2012.**

***Међународна летња академија isa 2012 – Учешиће на мајсторском курсу (Регион Земеринга, 12 – 26. август)***

Међународна летња академија isa 2012, у организацији Универзитета музичке и извођачких уметности у Бечу (Аустрија), понудила је широку палету догађаја, пре свега мајсторске курсеве за инструменталисте, композиторе, соло певаче и камерне ансамбле. У складу са дугогодишњом праксом, организатор обезбеђује

једну стипендију за учешће на мајсторском курсу за једног студента Академије уметности у Новом Саду. Учесник isa 2012 био је Никола Тирић, студент I године хорне, у класи проф. Ненада Васића.

***Извођење представе „Галеб“ на фестивалу у Бачкој Паланци***

***А. П. Чехов – Галеб***

*у извођењу студената III године Глуме на српском језику у класи*

*проф. Љубослава Мајере и сарадника Предрага Момчиловића*

*- 18. фестивал еколошког позоришта за децу (Бачка Паланка, 25. август)*

***Септембар 2012.***

***У оквиру 17. Петровачких позоришних дана изведена представа студената Академије уметности „Лудило у двоје“ у Бачком Петровцу (Словачко војвођанско позориште, 1. септембар)***

Петровачки позоришни дани (Petrovské dni divadelné) је међународни позоришни фестивал који организује једино професионално позориште Словака у Србији, Словачко војвођанско позориште у Бачком Петровцу. На фестивалу се осим домаћег, представљају позоришта из Србије и Словачке. У пратећем делу програма су студенти Академије уметности извели представу *Лудило удвоје* Ежена Јонеска. Представу је режирала Ламија Ал-Хасан, студенткиња режије у класи проф. Никите Миливојевића.

***Летња радионица фотографских процеса XIX века***

***(Академија уметности, 6 – 10. септембар)***

Рад у оквиру радионице заснива се на истраживању у медију фотографије старим, заборављеним техникама из XIX века. Радионица подразумева рад *camerom obscurom* и цијанотипским поступком (*camera obscura* и цијанотипија). Радионицу, у организацији Катедре за фотографију Академије уметности, водили су њени наставници: Иван Каралварис (*camera obscura*) и Дубравка Лазић (цијанотипија).

Учесници радионице су били студенти Академије уметности у Новом Саду и Факултета примењених уметности у Београду као и гости из Ријеке, Бања Луке и Париза. Изложба радова реализованих на Летњој радионици фотографских процеса XIX века одржана је у Мултимедијалном центру Академије уметности (отварање: 10. септембар).

Приредиле Кристина Ковач и Кристина Копрившек,  
Служба за организацију, маркетинг и међународну сарадњу



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА**  
**додељене Академији уметности у Новом Саду,**  
**наставницима и студентима у школској**  
**2011/2012. години**

| Назив награде                                                                                                                     | Датум доделе  | Добитник награде                                                     | Давалац награде                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| Прва награда конкурса на тему <i>Борба против насиља над женама</i> (за плакат под називом <i>Заустави гдок можеш</i> )           | 25. XI 2011.  | Јелена Поткоњак, апсолвенткиња мастер студија, графичке комуникације | Завод за равноправност полова Нови Сад |
| Друга награда конкурса на тему <i>Борба против насиља над женама</i> (за плакат под називом <i>Зауставимо насиље над женама</i> ) | 25. XI 2011.  | Андреа Мерњик, III година, графичке комуникације                     | Завод за равноправност полова Нови Сад |
| Трећа награда конкурса на тему <i>Борба против насиља над женама</i> (за плакат под називом <i>Не тренирајте на женама</i> )      | 25. XI 2011.  | Драгана Кнежевић, IV година, графичке комуникације                   | Завод за равноправност полова Нови Сад |
| Друга награда IV Међународног такмичења „Антон Еберст“ за кларинет и флауту                                                       | 27. XI 2011.  | Ивана Јурца, мастер студије, флаута                                  | Музичка школа „Исидор Бајић“, Нови Сад |
| Књижевна награда Златни сунџокрет за роман <i>Сасвим скромни дарови</i>                                                           | Фебруар 2012. | Угљеша Шајтинац, ванредни професор (аутор романа)                    | Фабрика „Витал“, Врбас                 |
| Награда ревије <i>Музика класика</i> за књигу године: <i>Меланија Бугариновић – примадона чаробног гласа</i>                      | Фебруар 2012. | Др Весна Крчмар, ванредна професорка (ауторка монографије)           | Ривија <i>Музика класика</i> , Београд |

|                                                                                                                       |               |                                                                                                                                             |                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Искра културе за савремено стваралаштво – младом аутору до 35 година                                                  | Фебруар 2012. | Борис Лијешевић, асистент                                                                                                                   | Завод за културу Војводине Нови Сад                                                                   |
| Прва награда IX Међународног такмичења за дуваче „Даворин Јенко“ у дисциплини: Хорна                                  | 11. III 2012. | Никола Ћирић, I година, хорна                                                                                                               | IX Међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд<br>Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд |
| Прва награда у категорији: прва година музичких академија такмичења у оквиру XIV Сусрета флаутиста „Тахир Куленовић“  | 12. III 2012. | Радица Ђедовић, I година, флаута                                                                                                            | XIV Сусрети флаутиста „Тахир Куленовић“, Ваљево                                                       |
| Прва награда у категорији: друга година музичких академија такмичења у оквиру XIV Сусрета флаутиста „Тахир Куленовић“ | 12. III 2012. | Јелена Требатицки, II година, флаута                                                                                                        | XIV Сусрети флаутиста „Тахир Куленовић“, Ваљево                                                       |
| Прва награда у категорији: трећа година музичких академија такмичења у оквиру XIV Сусрета флаутиста „Тахир Куленовић“ | 12. III 2012. | Маријана Хупик, III година, флаута                                                                                                          | XIV Сусрети флаутиста „Тахир Куленовић“, Ваљево                                                       |
| Плакета „Златна маска“                                                                                                | 25. III 2012. | Представа <i>Павиљони</i> Академије уметности у Новом Саду, у извођењу студената IV године глуме, у режији Душана Мамуле, IV година, режија | 15. Арт Трема Фест Рума 2012.                                                                         |
| Плакета „Бронзана маска“                                                                                              | 25. III 2012. | Представа <i>Чекаоница</i> Академије уметности у Новом Саду, у извођењу студената II године глуме, у режији Јасне Ђуричић, ванр. проф.      | 15. Арт Трема Фест Рума 2012.                                                                         |

|                                                                                                                              |               |                                                                                                                                                                                                                                         |                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| Награда за најбољу режију                                                                                                    | 25. III 2012. | Душан Мамула, IV година, режија                                                                                                                                                                                                         | 15. Арт Трема Фест Рума 2012.                   |
| Награда за најбољу глумицу                                                                                                   | 25. III 2012. | Јелена Ђулвезан, IV година, глума                                                                                                                                                                                                       | 15. Арт Трема Фест Рума 2012.                   |
| Специјална награда за глумачку бравуру                                                                                       | 25. III 2012. | Стефан Јуанин, IV година, глума                                                                                                                                                                                                         | 15. Арт Трема Фест Рума 2012.                   |
| Глумачка награда (за улогу Султане у представи <i>Зла жена</i> Јована Стерије Поповића)                                      | 22. IV 2012.  | Сања Ристић Крајнов, самостална стручна сарадница                                                                                                                                                                                       | 62. фестивал професионалних позоришта Војводине |
| Глумачка награда (за улогу Трифуна Исаковича у представи <i>Сеобе</i> према роману Милоша Црњанског)                         | 22. IV 2012.  | Предраг Момчиловић, самостални стручни сарадник                                                                                                                                                                                         | 62. фестивал професионалних позоришта Војводине |
| Специјална награда (за укупан ауторски аранжман у представи <i>Поводом Галеба</i> Позоришта младих Нови Сад)                 | 22. IV 2012.  | Борис Лијешевић, асистент (аутор и редитељ представе)                                                                                                                                                                                   | 62. фестивал професионалних позоришта Војводине |
| Награда Фонда „Мали принц“ за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2011/12. години | 26. IV 2012.  | Милан Миланов, Гудачки инструменти модул контрабас (Департман музичке уметности)<br>Александра Обрадовић, Нови ликовни медији (Департман ликовних уметности)<br>Јелена Ђулвезан, Глума на српском језику (Департман драмских уметности) | Фонд „Мали принц“, Нови Сад                     |
| Прва награда XVII Међународног такмичења „Петар Коњовић“                                                                     | 12. V 2012.   | Иван Дајић, IV година, Соло певање                                                                                                                                                                                                      | Удружење музичких и балетских педагога Србије   |
| Трећа награда у VI категорији дисциплине флаута                                                                              | 12. V 2012.   | Радица Ђедовић, I година, Флаута                                                                                                                                                                                                        | Удружење музичких и балетских педагога Србије   |

|                                                                                                                                                                                                                                                               |              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Трећа награда у VI категорији дисциплине флаута                                                                                                                                                                                                               | 12. V 2012.  | Петар Поповић, II година, Флаута                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Удружење музичких и балетских педагога Србије                                                  |
| Награда „Димитрије Башичевић Мангелос“                                                                                                                                                                                                                        | 17. VI 2012. | Слободан Стошић, IV година, Нови ликовни медији                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Центар за савремену уметност, Београд / The Foundation for a Civil Society (FCS), Њујорк (САД) |
| Годишња награда Департмана ликовних уметности за најуспешнији уметнички рад студенту IV године основних студија у школској 2011/12. години<br>Уметничке дисциплине: цртање, сликање, вајање, графика, графичке комуникације, фотографија, нови ликовни медији | 23. VI 2012. | Бојан Вукадинов, IV година, за уметничку дисциплину: цртање;<br>Јелена Булајић, IV година, Сликање;<br>Александар Бунчић, IV година, Вајање;<br>Звездана Тарлановић, IV година, Графика;<br>Томислава Секулић, IV година, Графичке комуникације;<br>Марија Ердељи, IV година, фотографија;<br>Слободан Стошић, IV година, Нови ликовни медији. | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                                                |
| Награда „Велики акт“ за најбоље постигнуте резултате у вајању акта природне величине у школској 2011/12. години                                                                                                                                               | 23. VI 2012. | Синиша Рајковић, III година, Вајање                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Универзитет уметности<br>Академија уметности<br>Катедра за вајарство                           |
| Награда „Бошко Петровић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање у школској 2011/12. години                                                                                                                                     | 23. VI 2012. | Соња Радаковић, IV година, Сликање                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                                                |

|                                                                                                                                      |              |                                                    |                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| Награда Уметничке ливнице „Станишић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине вајање у школској 2011/12. години | 23. VI 2012. | Весна Ћупурдија, IV година, Вајање                 | Уметничка ливница „Станишић“, Ченеј             |
| Награда за цртеж-студију Фонда „Миливој Николајевић“ у школској 2011/12. години                                                      | 23. VI 2012. | Ваш Саболч, I година, Сликање                      | Фонд „Миливој Николајевић“, Нови Сад            |
| Награда за цртеж малог формата у школској 2011/12. години                                                                            | 23. VI 2012. | Вук Поповић, I година, Вајање                      | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности |
| Награда „Драган Ракић“ у знак сећања на прерано преминулог професора Академије уметности Драгана Ракића                              | 23. VI 2012. | Симонида Јовановић, IV година, Нови ликовни медији | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности |

# Садржај

- Весна Крчмар, *У почетку беше реч...* **5**
- Боро Драшковић, *Речника професије* **8**
- Валентина Радоман, *Судари метропола на периферији: српска импресионистичка музика као поље судара између француске и немачке културе*; **20**
- Исидора Тодоровић, *Уметност против уметности*; **32**
- Марина Миливојевић Мађарев, *Елијахова столица – редитељски приступ Бориса Лијешевића, корак по корак*; **43**
- Агота Виткаи Кучера, *Историја вокалне педагогије* **50**
- Манојло Маравић, *Видео-игре у образовном процесу*; **63**
- Силард Антал, *Оснивање Телевизије Нови Сад и прве године рада (1970 – 1980)*; **75**
- Маријана Прпа Финк, *Биомеханика Мејерхољда / Анализа кроз принцип предизражајности глумца на сцени*; **87**
- Марија Маглов, *Симфонијска свита Шехерезада Николаја Римског-Корсакова и оријентални дискурс*; **101**
- Катарина Тодоровић, *Цигани лете у небо: облици времена и хронотопа у филму*; **111**
- Зоран Тодовић, *Плакат – мост до среће, до слободе, до правог почетка* **122**
- Мирослав А. Мушић, *Анализа огласног дискурса: оглашавање на градским улицама*; **123**
- Наташа Црњански, *Идиосинкретички гестови у клавирским сонатама Сергеја Прокофјева*; **135**
- Иван Правдић, *Не жести се, човече (драмска игра импровизације, извођачке технике и драматуршке инвентивности)*; **150**

- Биљана Јевтић, *Принцип пара / Сусрет (с) тишином* **156**
- Зоран Тодовић, *Пут уметника – лични пут* **169**
- Срђан Радаковић, *Home video*; **171**
- Драган Стојменовић, *Хомокинематографикус*. **177**
- Нице Фрациле, *Однос између вокалног и инструменталног извођења традиционалне музике у Србији и Црној Гори*; **190**
- Дејан Средојевић, *Неакцентоване дужине и језик медија*; **205**
- Весна Марковић *Осми псалм или удивљење Божанским*; **225**
- Ливија Јовчић, *Хармонија у служби мелодике: хармонски подтекст као дидактичко средство*; **233**
- Зоран Тодовић, *Дванаест* **245**
- Весна Крчмар, *Од животног документа до драме на примеру стваралачке радионице Душана Ковачевића*; **248**
- Клавир и глас – испреплетени* (разговарала с професором Георгом Бекманом – Јована Голубовић) **262**
- Кристина Ковач и Кристина Копрившек, *Важнији догађаји школске 2011/2012. године на Академији уметности у Новом Саду* **265**
- Награде и признања додељене Академији уметности у Новом Саду, наставницима и студентима у школској 2011/2012. години* **291**

# **ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ**

Излази једанпут годишње

## **Издавач**

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности, Нови Сад, Ђуре Јакшића 7

## **За издавача**

Проф. Зоран Крајишник, декан

## **Ликовно решење корица и техничко уређење**

Атила Капитањ

## **Секретар уредништва**

Кристина Ковач

## **Превод резимеа на енглески**

Даница Станковић и аутори

Штампано у 300 примерака

## **Штампа**

“Комазец” д.о.о. Инђија

## **Подршка**

Покретање и штампање Зборника радова Академије уметности финансијски су подржали Градска управа за културу Града Новог Сада и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине.

CIP - Каталогизација у публикацији Библиотека Матице српске, Нови Сад 7(082)

**ЗБОРНИК радова Академије уметности** / уредник Весна Крчмар. - 2013, 1- .  
- Нови Сад : Академија уметности, 2013-. - Илустр. ; 24 cm

Годишње. - Лат. и ћир.

ISSN 2334-8666

COBISS.SR-ID 279905031